XXXI° ANNÉE   Nouvelle Série : N°ˢ 89-92   Année 1949



REVUE DE MUSICOLOGIE

Publiée par la Société Française de Musicologie
avec le concours du CENTRE NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE

Reconnue d'utilité publique
Honorée d'une souscription du Ministère de l'Éducation Nationale

---

SOMMAIRE

LIBRAIRIE FISCHBACHER
33, RUE DE SEINE, 33
PARIS (VIᵉ)

SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE MUSICOLOGIE

Siège social : Maison Gaveau, 45 et 47, rue La Boétie, Paris VIIIe

---

La Société française de Musicologie, constituée à Paris en 1917, réunit en un groupement spécial les personnes qui s'intéressent aux études de science et d'histoire musicales.

Elle se compose de membres souscripteurs et de membres donateurs, de nationalité française (membres actifs) ou étrangère (membres correspondants), admis, sur leur demande et sur la présentation de deux membres, après avis du Conseil d'administration, en séance ordinaire de la Société.

La cotisation est *au minimum* de 500 francs par an pour les membres souscripteurs résidant en France, de 750 francs pour les membres souscripteurs résidant à l'étranger, et de 10.000 francs une fois versés pour les membres donateurs. (15.000 pour ceux qui résident à l'étranger).

Tous les membres de la Société sont invités à assister aux séances ordinaires (communications, auditions musicales, etc...) ; ils ont droit à la réception gratuite de la *Revue de Musicologie* et à des avantages pour l'achat des *Publications*.

Les cotisations doivent être adressées de préférence au compte de *chèques-postaux* 627-08 Paris, compte de la *Société Française de Musicologie* (45, rue La Boétie, Paris-VIIIe) ; ou, à défaut, par chèque bancaire à l'ordre de la Société.

Revue de Musicologie

Vente au numéro :

LIBRAIRIE FISCHBACHER,
33, rue de Seine, Paris (VIe).

Prix du présent numéro : 350 fr. — Étranger : 500 fr.





LA LITURGIE DE LA PASSION VERS LA FIN DU X[e] SIÈCLE (1)

Les cérémonies qui s'étaient élaborées à Jérusalem pour être exécutées sur les principales scènes de la Passion passèrent rapidement en Occident. Comme les églises jouissaient à cette époque d'une large indépendance et ne se privaient pas d'inventer ou d'accepter des apports étrangers dans le domaine de la liturgie, chacune d'elle choisit les rites qui lui convenaient, quitte à les adapter plus ou moins à son génie propre. Si bien qu'au bout de peu de temps les chants et leurs textes présentaient déjà des variantes appréciables. Toutefois, en ce qui concernait la célébration des jours saints, le prestige exceptionnel de Jérusalem et son droit pour ainsi dire reconnu à donner l'exemple en cette matière arrêtèrent les novateurs sur la pente d'initiatives trop dissidentes. Il est certain que les rites symboliques de la semaine sainte n'ont que peu varié dans l'ensemble, pour ce qui est du moins des textes chantés et de leur musique, entre le moment où ils sont arrivés en Occident, lequel remonte pour certains d'entre eux au v[e] siècle, et l'époque moderne. Le fait que certaines parties de l'office du vendredi n'aient jamais cessé, en France notamment, de se chanter en grec, montre bien le respect scrupuleux qui entourait cet office et qui interdisaient de rien changer aux formes sous lesquelles les églises d'Occident l'avaient hérité. C'est aussi un détail bien significatif que l'office diurne du vendredi ait toujours constitué une cérémonie qui était censée se dérouler à Jérusalem. Ce jour-là, nous apprennent les manuscrits de chant, on faisait (et l'on fait

(1) L'article que l'on va lire est un large extrait du volume *Les interprétations musicales du drame de la Passion*, à paraître prochainement aux Editions de l'Oiseau-Lyre.

encore) « station à Jérusalem », par une fiction qui marque à la fois la priorité et la supériorité de la ville sainte dès qu'il s'agit des rites commémoratifs de la Passion.

Certains usages ont d'abord été transmis à des églises d'Espagne, de Gaule et des Iles Britanniques, avant d'être adoptés à Rome. Ainsi la Procession des Rameaux est signalée par Isidore de Séville († 636) comme pratiquée en Espagne (1) avant de l'être par les écrivains qui connaissent les coutumes romaines. Or le répons qui accompagne cette procession, *Ingrediente domino,* est une adaptation obtenue en traduisant simplement le grec de l'original byzantin (2), de même que l'antienne processionnelle du même jour, *Hosanna filio David* (déjà employée à Jérusalem au VIIe siècle tout au moins) est calquée musicalement sur un des rares fragments grecs que nous conservions, l'hymne de Seikilos. Ainsi encore certains chants employés durant l'adoration de la croix, à la cérémonie du vendredi matin, et notamment la formule grecque *Agios o theos*, d'origine syro-byzantine, ont fait partie de la liturgie gallicane avant d'être accueillis par la liturgie romaine (3).

Une certaine unification des rites s'opéra au VIIIe siècle dans l'empire franc, sous la pression de Pépin le Bref. Charlemagne étendit encore l'œuvre de son père. Il insiste fortement pour l'élimination des usages particuliers des églises afin de renforcer la position et l'influence de Rome. La diffusion des livres de chant dit grégorien, qui se fait, au IXe siècle, très active, est naturellement un des principaux facteurs qui facilitent cette réduction des différentes liturgies à celle de Rome. Sans doute, des variétés appréciables subsisteront longtemps. Et les deux églises de Tolède (rite mozarabe) et de Milan (rite ambrosien) ont toujours gardé leurs habitudes propres. Sans doute aussi certaines coutumes gallicanes, un peu plus tard, seront à leur tour reprises par Rome et passeront de là à l'Eglise entière (4). On peut dire, en tout cas, qu'à partir du

(1) *De Off.*, I, 28. Cf. DUCHESNE, *Origines*, 1, p. 237.

(2) O. URSPRUNG, *Alte griechische Einflüsse*, Z. f. MW., XII, p. 200. Ce répons figure notamment dans *Grad. Sarisb.*, p. 35, et est publié dans *Process.*, p. 60.

(3) DUCHESNE, *op. cit.*, pp. 87-88 et 238.

(4) La thèse de Duchesne (*Origines*, I, p. 98) soutient, on le sait, qu'une liturgie composite, à base romaine, mais plus ou moins mêlée d'éléments gallicans, devenue celle de l'empire franc, est retournée à Rome, pour s'y installer au XIe siècle. Selon lui, les primitifs livres romains ont entière ment disparu, et ce qui s'est établi comme liturgie romaine ne serait autre « que la liturgie franque, telle que l'avaient compilée les Alcuin, les Helisachar, les Amalaire ».

IXe siècle l'essentiel des rites devient commun à la plupart des églises d'Europe. Comme c'est aussi à partir de ce moment que sont rédigés des recueils de chant précis et relativement nombreux, nous ferons commencer à la même époque, pour nous trouver sur un terrain solide, l'analyse que nous devons instituer des pratiques cérémonielles relatives à la Passion. Car une description des rites strictement liturgiques devra de toute nécessité précéder celle des actions dramatiques qui en ont été l'efflorescence et qui ensuite ont donné le jour aux mystères. Ceux-ci n'ont été au début qu'une simple interprétation, en langue vulgaire, des cérémonies ecclésiastiques. En outre, c'est à la musique sacrée qu'ils n'ont cessé d'emprunter, dans certains pays du moins, les chants qui scandaient la représentation et qu'il nous faut donc connaître.

***

Entre le Ve siècle, durant lequel s'étaient répandus les rites hagiopolites de la Passion, et le IXe, pour lequel nous possédons des données musicales certaines, le culte s'était organisé quant à son contenu de récitation psalmodique et de chant proprement dit. Les heures de chant journalier s'étaient fixées. On avait réparti l'exécution du psautier sur les différents jours de la semaine. Afin que les 150 psaumes pussent être chantés en l'espace de sept jours, on avait institué l'office des Heures, qui amenait à l'église les fidèles (ou plutôt les ecclésiastiques représentant la communauté des fidèles) huit fois en vingt-quatre heures en dehors de l'office principal (messe). Les matines se chantaient vers deux heures du matin (jusqu'à 3 h. 1/2, 4 heures ou 4 h. 1/2 selon la longueur de l'office) ; laudes, à 4 h. 1/2 ou 5 heures ; prime à 6 heures ; tierce à 9 heures ; sexte à midi ; none à 4 heures. Les vêpres suivaient à 4 h. 1/2. Enfin, à 6 heures du soir, les complies terminaient la journée. Dans tous ces offices, la récitation, soit modulée, soit sur une seule note, des psaumes est encadrée de diverses prières, invocations et doxologies. Chaque psaume est précédé et suivi d'une antienne au moins. Certaines églises chantaient deux antiennes. Ces formules mélodiques n'empruntent plus régulièrement, comme c'était l'usage aux temps primitifs, leur texte à un verset du psaume qu'elles escortent. Elles sont fréquemment tirées d'un autre psaume. Le mode d'exécution a varié lui aussi. L'antienne n'est plus une antiphone et n'est plus répétée alternativement par les deux moitiés du chœur; elle n'est pas reprise non plus entre chaque

verset du psaume. On la redit seulement une fois à la fin, et c'est alors le chœur entier qui la chante, comme au début, tandis que le psaume proprement dit est, lui, divisé entre deux demi-chœurs.

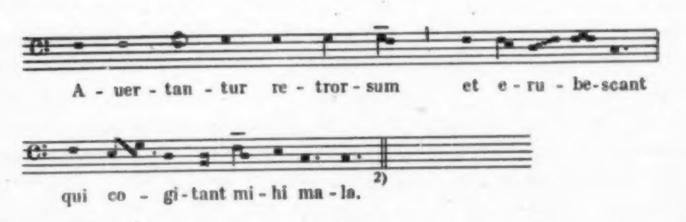
Le plus important de beaucoup de tous ces offices des heures est celui de matines, et c'est dans cet office que l'on verse, quand on régularise et que l'on codifie la célébration de la Passion, beaucoup de chants et de leçons qui, à Jérusalem, étaient concentrés dans les vingt-quatre heures séparant le jeudi soir du vendredi soir. Mais si les moines et les personnes dévotes passent encore beaucoup de temps à l'église, surtout pendant les jours saints, ils n'y restent tout de même plus autant que faisaient les fidèles de Jérusalem au IVe siècle ; il n'y a plus moyen d'écouler en une nuit et un jour tant de lectures, de psalmodies et de répons chantés. Aussi répartit-on entre les trois matines du jeudi, du vendredi et du samedi (qui sont appelés ténèbres (1)), les lectures, les psaumes et les chants correspondant à ceux qui s'exécutaient dans l'église de l'*Eleona* entre 7 et 11 heures du soir le jeudi, et autour de l'*Omphalon* entre midi et trois heures le vendredi.

(1) Ce mot doit n'avoir pris naissance qu'au moyen-âge, sous l'influence de l'explication symboliste que les écrivains ecclésiastiques ont alors donné des particularités de la cérémonie. Au cours de l'office de Ténèbres, la coutume a toujours été d'éteindre successivement toutes les lumières allumées au début de l'office, une après chaque psaume ou chant, si bien qu'à la fin des Laudes, qui s'enchaînaient avec les matines, il ne restait plus qu'un cierge allumé. Amalaire de Metz, liturgiste réformateur (ca. 780-850 ou 851), élève d'Alcuin, donne l'explication de cet usage (*De ordine Antiph.*, P. L., 105, col. 1292 ; *De eccles. off.* *, *ib.*, col. 1202) en exposant que l'extinction des lumières est le symbole de l'abandon de Jésus par tous ses disciples jusqu'à ce qu'il demeure seul en présence de ses persécuteurs. Il est possible qu'une raison beaucoup plus simple soit à l'origine de cet usage. Quand l'office de matines, suivi des Laudes, a été établi, l'heure en était fixée au moment qui précède le lever du jour, et à mesure que l'aube avançait on éteignait une des lampes. La rigidité de la coutume s'est atténuée quand l'heure de cet office est devenue plus flottante. Mais pour les matines des trois jours saints, dont le moindre détail avait quelque chose de sacré et d'intangible, on a conservé l'habitude ancienne qui peu à peu a pris le caractère d'un rite : sa cause réaliste étant oubliée, on a imaginé, pour en rendre raison, une allégorie. Un fait de ce genre confirme l'idée, pour nous si précieuse, que l'office des Ténèbres n'a presque pas varié depuis les temps les plus anciens. A Rome au VIIIe et IXe siècles, on illuminait comme à l'ordinaire pour les matines du jeudi ; pour celles du vendredi on accomplissait le rite de l'extinction progressive, et le samedi, l'office se faisait dans l'obscurité : « tantum una lampada accendatur propter lesendum » (BATIFFOL, *Bréviaire romain*, p. 112.)

* Le véritable titre de l'ouvrage publié dans la *P. L.* comme *de ecclesiasticis officiis* est *Liber officialis*, et J. M. Hanssens en prépare une nouvelle édition critique.

Le rôle des trois offices de ténèbres est nettement celui d'une commémoration lyrique ; ils contiennent peu d'éléments proprement dramatiques, à l'inverse des cérémonies qui, le jeudi *(Mandatum)* et le vendredi *(Improperia, Elevatio crucis, Adoratio, Depositio)* auront pour objet de renouveler, de répéter concrètement les derniers faits de la vie du Christ.

Chaque office de ténèbres se subdivise, comme tout autre office de matines, en trois nocturnes, dont chacun commence par trois psaumes. Tout psaume est muni d'une antienne qui lui forme prélude et postlude. Aux matines du jeudi saint, si nous nous en rapportons à l'antiphonaire de Hartker, qui nous enseigne l'état des coutumes tel qu'il était fixé au xe siècle (1), les psaumes choisis étaient le 69e *(Saluum me fac deus)*, le 70e *(Deus in ad* [*iuditorium*]*)* et le 71e *(In te domine speraui)*, accompagnés respectivement des antiennes *Zelus domus tuæ comedit me*, *Auertantur retrorsum*, et *Deus meus eripe me*. Or le premier de ces psaumes entrait déjà comme sixième dans l'office hiérosolomitain du vendredi après-midi, et associé à la même antienne, laquelle est tirée de son 10e verset. Les deux autres psaumes ne sont pas cités dans l'office antique ; l'Occident les a adjoints au psaume LXIX tout simplement parce qu'ils lui font suite dans la série qu'il s'agissait de défiler toute entière. C'est à une haute époque qu'ont dû être formées les antiennes des Ps. LXX et LXXI, car elles offrent en effet cette marque caractéristique de reposer sur un verset du psaume correspondant lui-même. Elles présentent entre elles, ainsi qu'avec l'antienne que nous connaissons déjà, *Zelus domus uæ*, une parenté étroite :



(1) Hartker s'est fait reclus à Saint-Gall en 980 et il y est mort en 1011. Il a rédigé l'antiphonaire de l'office, ms 390-391 de la Bibliothèque de Saint-Gall (*Pal. mus.*, 2e série, I), et il a probablement collaboré à la copie du ms. 339, un antiphonaire des messes (*Pal. mus.*, 1re série, I). Cf. E. Omlin, *Hartker von St. Gallen*, dans Studien z. Schw. Kirchengesch., J. P. Kirsch zum 70. Geburstag, Fribourg (S.), 1931, pp. 146-153.

(2) Hartker, p. 178 ; *Offic. maj. hebd.*, p. 9.

qui provient du verset 5 de ce Ps. LXX :



(1)

Ces trois psaumes et leurs antiennes dépendent tous musicalement du 8e ton. Une fois chantés, ainsi qu'un bref verset qui complétait l'ensemble et dont le texte était pris au Ps. XLI, v. 10 (aujourd'hui remplacée par une reprise de l'antienne *Auertantur*) le premier nocturne du jeudi se poursuivait par diverses prières et bénédictions, après lesquelles commençait la série de leçons correspondant à ce qu'étaient à Jérusalem les leçons prophétiques. Elles étaient au nombre de trois, et prises aux Lamentations de Jérémie; chacune d'elles était suivie d'un grand répons chanté en solo.

Les Lamentations de Jérémie ne sont pas signalées expressément par les documents qui nous ont renseignés sur la liturgie hiérosolomitaine. Toutefois deux faits paraissent certains. D'une part, les Lamentations n'ont jamais cessé d'être lues sur un ton solennel. D'autre part, les versions musicales conservées sont diverses et représentent donc plusieurs traditions, sans qu'aucune de celles-ci puisse être dite plus authentique que les autres (2). Mais ce qui distingue toutes les formules et le différencie de tous les autres systèmes de lecture scripturaire transposée en latin, c'est le mode sur lequel les lettres de l'alphabet hébreu ont été conservées en tête de chaque strophe. Car les Lamentations sont, comme nul ne l'ignore, constituées par quatre séries de strophes en acrostiches alphabétiques suivies d'une prière. Sur ces lettres hébraïques a été conservé un ornement mélodique qui reprend les dernières notes de la formule psalmodique. Domaine, entre les strophes récitatives, d'une musique moins strictement syllabique, ces interludes sur le nom des lettres *Aleph*, *Beth*, *Ghimel*, *Daleth*, etc., ont été en s'élargissant à mesure que l'office s'est écarté de la simplicité primitive. Les compositeurs qui plus tard ont créé sur le texte des Lamentations des œuvres étendues ont souvent gardé l'habitude de

---

(1) Hartker, p. 178 ; *Offic. maj. hebd.*, p. 10.

(2) P. Wagner, *Einführung*, III, p. 236. Voir *Ibid.*, pp. 236-243, des exemples de tons exceptionnels des plus curieux, utilisés dans certaines églises.

donner un développement mélodique particulier à ces interludes hébreux.

Par suite d'une coutume dûe sans doute à une tradition ininterrompue, la lecture solennelle des Lamentations avait donc une place à part parmi les leçons de matines des trois jours saints. Elle se rattachait à la *lectio solemnis*, plus variée mélodiquement que la lecture s'appliquant d'ordinaire aux leçons. On divisait l'ensemble de ce texte entre les premiers nocturnes du jeudi, du vendredi et du samedi (1). Le choix d'un pareil texte, à l'endroit réservé pour une leçon prophétique, pour les ténèbres des trois grands jours, s'explique aisément. Tout l'office des trois jours saints est composé avec le dessein manifeste de susciter dans l'esprit des fidèles une image aussi vive, aussi évocatrice que possible des faits qu'on veut rappeler. Avant de commencer le récit des souffrances du Christ, il s'agit de faire la « composition du lieu ». Il faut situer les scènes de la Passion, former, si j'ose dire, le décor sur le fond duquel se détachera le spectacle sacré. Or, s'il est un texte qui dirige mieux nos pensées vers Jérusalem présentée à la fois comme ville sainte et comme lieu de crime, c'est bien celui des Lamentations. Il ne saurait être donné de prélude plus impressionnant, malgré le caractère de distant symbolisme qu'il conserve — ou mieux, à cause précisément de cet éloignement du symbolisme, qui accroit notre sentiment de pénétrer dans le mystère — à cette suite de cinq élégies. Le prophète y a décrit la ruine et la souillure de Jérusalem, la misère et l'abjection de son peuple. Et aussitôt le chrétien qui se prépare à pleurer sur les douleurs de son Dieu entend l'allusion. C'est parce qu'elle devait être à l'avance le théâtre de la Passion qu'à l'avance cette ville a été prise en abomination par l'Eternel. Nous saisissons ici un nouvel exemple de ce don qu'ont possédé les premiers organisateurs de la liturgie de discerner le pouvoir symbolique et évocateur des textes scripturaires et de les placer dans les circonstances où ils devaient produire le maximum d'effet. Avec une habileté prodigieuse ils détachent les textes de leur sens originel et leur attribuent une fonction nouvelle qui les haussent au rang de prédiction.

A trois reprises, le jeudi, le vendredi et le samedi avant l'aube,

---

(1) Aujourd'hui, l'on n'exécute plus, aux trois offices de ténèbres, que des extraits des cinq élégies de Jérémie. Mais on peut se demander si primitivement la totalité du poème n'était pas partagée entre les trois jours saints.

seront lus des fragments des Lamentations, et chaque fois les versets composeront trois groupes. Une sorte de refrain terminal sera chanté à la fin de chaque section ; invitation, d'autant plus triste qu'on la sait illusoire, à Jérusalem de se convertir au Seigneur. C'est le prophète Osée (XIV, 2) qui fournit le texte de cette admonestation.

Un usage très ancien demande que chaque leçon des matines soit suivie d'une réponse chantée, d'un *responsorium* (1). Les répons de ténèbres sont un des terrains dépendant de la musique ecclésiastique sur lesquels les chanteurs de tous les temps ont trouvé les plus belles occasions de faire valoir leur art. Ils sont en effet revêtus, comme tous les *responsoria prolixa* (2) du répertoire « grégorien » d'une luxuriance d'ornements mélismatiques. A l'époque du chant a-capella, d'illustres maîtres ont donné tous leurs soins à les composer en polyphonie. Les siècles dont nous nous occupons pour l'instant les confiaient à deux solistes, dont le premier (le plus élevé en grade) entonnait, c'est-à-dire chantait les premières notes (3), le second, ensuite, se joignant à lui. Le texte des répons n'est pas pris à une source unique, ce qui montre la complexité de leur origine. Quelques-uns sont empruntés à l'Evangile, d'autres sont de composition ecclésiastique ; bon nombre se rattachent encore à ces sources scripturaires auxquelles la liturgie primitive faisait si volontiers et si habilement appel. Ces répons-là sont probablement les plus anciens et dérivent peut-être en droite ligne des chants utilisés dans les cérémonies primitives. Au reste, la liste des répons utilisés dans les différentes églises offre des variantes, même si bon nombre d'entre eux se retrouvent partout.

L'Antiphonaire de Hartker nous apprend que dans l'usage qu'il enregistre, au premier nocturne du jeudi, le premier répons, celui qui faisait écho à la première leçon tirée des Lamentations, prenait pour texte Matthieu XXVI, 39-41, ces versets modifiés, abrégés et introduits par le prélude *In Monte Oliveti* qui situe l'action. A propos de ce morceau, les amateurs d'expression musicale ne manqueront pas de noter la mélodie montante qui porte la phrase *In*

---

(1) Cette règle remonte au fondateur de l'ordre bénédictin (480-543). Le 3e et dernier répons de chaque nocturne se termine par la petite doxologie.

(2) Ce terme s'applique aux répons mélismatiques qui se chantent après les leçons de matines, par opposé aux *responsoria brevia* réservées aux petites heures, en conclusion du capitule.

(3) WAGNER, *Einführung*, I, pp. 138 s.

monte Oliveti du *sol* initial au *ré* supérieur, et croiront y voir la marque d'une intention pittoresque. Il faut se garder de telles explications qui sont rarement exactes pour les époques dont il s'agit en ce moment ; pour le présent répons, il nous suffira d'examiner le reste de la cantilène pour nous rendre compte qu'elle est régie par des symétries de nature purement musicale, d'une part, sans le moindre rapport avec le texte, d'autre part, que des mouvements ascendants de même genre se reproduisent sur des mots *(calix iste, tentationem)* qui n'ont pu susciter la même intention ; enfin que ce répons a beaucoup d'analogie, pour ce qui est de la ligne mélodique générale, avec celui qui viendra immédiatement après sur un texte différent, *Tristis est anima mea.* C'est plus tard, à l'époque de la *musica reservata,* que les compositeurs exploiteront l'effet pictural facile qui associe aux mots *In monte Oliveti* une ascension vocale. Les exemples pourraient aisément être multipliés. Contentons-nous d'en citer un : le répons à quatre voix sur ce même thème du Polonais Mikolaj Zielensky (1).

Une autre remarque est ici de circonstance. Il s'agit du mode des répons. On pourrait s'attendre que les répons des ténèbres, composés à une époque très ancienne, correspondissent aux doctrines que les théoriciens exposaient sur l'éthos des modes, et adoptassent toutes les formules mélodiques réservées à l'expression de la tristesse. Or, la plus grande diversité règne à cet égard dans les 27 répons de ténèbres, qui pourtant reposent tous sur des textes qui dégagent une tristesse profonde. Chacun des huit modes ou tons ecclésiastiques y sont représentés, inégalement sans doute (2) : mais le fait suffit pour qu'on puisse repousser toute

---

(1) Publ. par H. Opienski, *La musique polonaise,* suppl. mus., p. XXII. Disque A. S.

(2) Dans le recueil de Hartker entrent :

8 répons du VIII[e] ton : In *monte, Tristis est, Amicus meus, Unus ex discipulis* (jeudi saint) ; *Vinea mea, Tanquam ad latronem, Jesum tradidit* (vendredi) ; *o uos omnes* (samedi) ;

4 répons du VII[e] ton : *Eram quasi, Una hora ; Tenebrae ; Recessit pastor ;*

4 répons du V[e] ton : *Ecce uidimus ; Caligauerunt ; Hierusalem luge* et *Plange quasi uirgo ;*

5 répons du II[e] ton : *Judas mercator ; Velum templi, Barrabas latro, Sepulto Domino* et *Agnus Dei ;*

3 répons du IV[e] ton : *Sicut ouis ; Ecce quomodo* et *Aestimatus sum ;*

1 répons du VI[e] ton : *Tradiderunt ;*

1 répons du 1[er] ton : *Seniores populi ;*

1 répons du III[e] ton : *Omnes amici.*

Dans le choix adopté par Solesmes figurent :

— en moins les deux répons du II[e] ton, *Barrabas latro* et *Agnus Dei ;*

tentative qui se proposerait d'établir un lien entre le sentiment qui domine un texte scripturaire et le mode choisi pour la mélodie à lui associer. Je sais bien que les écrivains du moyen-âge, comme ceux de la Grèce antique, ont disserté sur le caractère des modes et sur l'effet moral qu'on en pouvait tirer pour l'éducation des enfants. Il est à craindre que de telles spéculations n'aient eu au moyen âge, époque où l'on se croyait tenu de reprendre les idées grecques, qu'on les comprît ou non, aucune valeur pratique.

Le mode qui règne dans le premier répons des ténèbres du jeudi, *In monte*, est le huitième, que nous nous abstiendrons de définir autrement que par ses traits purement musicaux, puisque nous avons décidé d'observer la plus grande réserve à l'endroit des théories qui attribuent un caractère moral ou expressif aux tons ecclésiastiques. Le huitième mode se termine en général sur la note *sol*, mais il peut aussi s'infléchir vers *do* ou vers *la*. L'alternance savamment combinée de ces diverses flexions détermine les lignes de la mélodie. J'y découvre dans le répons proprement dit (1),

---

— en plus, les deux répons *Animam meam* et *Astiterunt reges*, du VIIIe ton, ce qui porte à 10 le nombre des morceaux de ce mode.

Notons qu'au sujet de certains répons *(Tenebræ, Recessit, Plange quasi uirgo)*, la tradition n'est pas unanime et que certaines écoles leur attribuent des modes différents.

(1) Il faut se rappeler qu'un répons comprend trois parties : répons proprement dit (℟), puis le verset (℣) et enfin la réclame ou *pars repetenda*, qui reprend la fin du répons proprement dit à partir de l'astérisque. Les éditions modernes, même quand elles restent fidèles à la tradition des manuscrits dérivés de Hartker pour le répons proprement dit, font souvent appel à des versets appartenant à d'autres écoles. Comme nous ne pouvons nous étendre ici sur des questions qui s'écartent trop de notre dessein essentiel, nous laisserons de côté les mélodies qui visiblement sont étrangères à Hartker. Bornons-nous à rappeler que l'*officium majoris hebdomadæ* se sépare de Hartker pour les versets suivants :

Jeudi saint : 1er *nocturne*. — 1er répons, substitution d'un ℣. *Vigilate* au ℣. *Verumtamen* de Hartker (musique différente du ℣. *Vigilate* que Hartker met au 2e répons).

2e répons, substitution d'un ℣. *Ecce appropinquat hora* au ℣. *Vigilate* de Hartker.

3e répons, même verset *Vere*, mais avec variantes de texte et fortes variantes mélodiques.

2e *nocturne*. — 1er répons, même verset avec fortes variantes (commençant par *Bonum erat* au lieu du *Melius illi erat* de Hartker).

2e et 3e répons : pas de changement important.

3e *nocturne*. — 1er répons, pas de changement.

2e répons, substitution d'un ℣. *Quid dormitis*, d'après Mt. XXVI, 41, au ℣ *Dormite* de Hartker, tiré de Mt. XXVI, 45.

3e répons, substitution d'un ℣. *Collegerunt* fondé sur Jn. XI, 47, au ℣. de Hartker, *Congregauerunt iniquitatem sibi et egrediebantur foras*.

six phrases, formant six ondes qui montent et descendent d'un large et calme mouvement : la première s'élevant non sans détours du *sol* au *do*, la deuxième opérant la marche inverse ; la troisième reprenant cette descente avec plus de nervosité et de concision ; la quatrième se perdant en hésitations et n'osant pas dépasser vers l'aigü la note de repos *la;* la cinquième attaquant franchement dans les notes hautes pour redescendre progressivement jusqu'au *sol;* la dernière enfin accomplissant en guise de résumé le double mouvement ascendant et descendant, partant du *la*, s'élevant jusqu'au *ré*, pour revenir se reposer sur *sol*.

Nous savons quelque chose sur l'origine de cette musique, ce qui n'est pas un cas fréquent en matière de chant liturgique ancien. Si nous remarquons en effet que la mélodie est, à quelques détails près, semblable à celle du répons suivant, deuxième du jeudi saint,

---

VENDREDI SAINT. — 1er *nocturne.* — 1er répons, substitution d'un ℣ *Inter iniquos* (Es. LIII, 12) au ℣ de Hartker, *Et dederunt in escam meam fel,* etc. (Ps. LXIX, 22).

2e répons, substitution malheureuse d'un ℣ *Petrae scissæ sunt an* ℣ de Hartker, *Amen dico tibi,* qui fait naturellement suite à ce qui précède.

3e répons, substitution d'un ℣ *Sepivi te* au ℣ de Hartker *Ego quidem.*

2e *nocturne.* — 1er répons, substitution d'un ℣ *Cumque injecissent manus* au ℣ *Filius quidem hominis* de Hartker.

2e répons, *Tenebræ factæ sunt* (3e répons du même nocturne chez Hartker), mais privé de la dernière incise *Tunc unus.* ℣ *Exclamans Jesus* au lieu du ℣ *Et uelum templi* associé au même répons chez Hartker.

3e répons, *Animam meam,* ℣ *Insurrexerunt,* étranger à Hartker.

3e *nocturne.* — 1er répons, substitution du ℣ *Alieni insurrexerunt* au ℣ *Astiterunt reges* de Hartker.

2e répons, substitution du ℣ *Adduxerunt autem eum* au ℣ *Et ingressus Petrus* de Hartker.

3e répons, sans changement grave.

SAMEDI SAINT : 1er *nocturne.* — 1er répons, *Sicut ouis ad occisionem,* ℣. *Tradidit in mortem,* au lieu du ℟ *Sepulto,* ℣ *Ne forte* de Hartker.

2e répons, Var. de texte ; ℣. *Deduc quasi lacrimas,* substitué au ℣. *Veulate* de Hartker.

3e répons, substitution du ℣ *Accingite vos* au ℣ *Plauserunt super me* de Hartker.

2e *nocturne.* — 1er répons, substitution du ℣ *Destruxit quidam claustra* au ℣ *Ante cuius conspectum* de Hartker.

2e répons, sans changement grave.

3e répons, substitution d'un ℣ *Tanquam agnus coram tondente* au ℣ *In pace factus est* de Hartker.

3e *nocturne.* — 1er répons, *Astiterunt reges,* ℣ *Quare fremuerunt,* au lieu du ℟ *Æstimatus sum,* ℣. *Et sicut vulnerati* de Hartker.

2e répons, *Æstimatus sum.* ℣ *Posuerunt me in lacu,* au lieu du ℟ *Agnus Dei,* ℣ *Christus factus est* de Hartker.

3e répons, *Sepulto Domino,* ℣ *Accedentes principes au lieu* du ℟ *Sicut ouis* ℣. *In pace factus est.*

Tristis est anima mea, nous en déduisons qu'on l'a formée par imitation de celui-ci. Or le répons *Tristis est anima mea* est un de ceux dont la mélodie vient de Byzance et qui ont été introduits dans l'Eglise d'Occident par simple traduction du grec en latin (1). Son texte est pris à Matthieu XXVI, et représente un arrangement des versets 38 à 45. Nous ne tirerons pour le moment aucune conclusion de cette provenance, nous bornant à l'enregistrer.

Entre les deux premier répons, on a « lu », c'est-à-dire chanté sur le ton des *lectiones solemnes*, une deuxième portion des *Lamentations* : on est donc revenu (dans la version romaine) à ce mode de *fa*, que l'emploi constant du *si* bémol assimile à notre mode majeur moderne. N'est-il pas étrange que les deux lectures qui devraient être parmi les plus poignantes, celle des Lamentations de Jérémie et celle de l'Evangile de la Passion — comme nous le verrons dans quelques instants — s'établissent l'une comme l'autre dans un *fa* majeur caractérisé ? peut-être l'antiquité et le haut moyen âge avaient-ils l'impression du lugubre quand on chantait en majeur et jugeaient-ils triomphantes et joyeuses celles que nous désignerions comme mineures ?... La relativité n'est pas un principe pour la physique seulement.

Le premier « nocturne » des ténèbres du jeudi se terminait par une troisième tranche de *Lamentations*, suivie par un répons (2) dont le texte est pris çà et là dans le chapitre LIII d'Esaïe : *Ecce vidimus eum non habentem speciem, neque decorem, Aspectus eius in eo non est* (v. 2) ; *Hic peccata nostra portauit* (v. 11) *et pro nobis dolet* (add.) ; *Ipse autem uulneratus est propter iniquitates nostras, Cuius liuore sanati sumus* (v. 5). Puis venait le verset, tiré du même chapitre, v. 4 : *Vere languores nostros ipse tulit, et infimitates nostras ipse portauit*. Nous connaissons ces textes ; nous en avons vu utiliser une partie dans la cérémonie qui à Jérusalem, entre la 6e heure et la 9e le jour du vendredi saint, réunissait le peuple autour de la Croix (3). La mélodie qui leur a été appliquée diffère beaucoup de celle qui est plus ou moins commune aux deux répons précédents. Elle se déroule dans un mode de *fa*, le cinquième ; un *fa* qui présente un caractère spécial. L'emploi du *si* bémol y est irrégulier et, dirait-on, capricieux. D'où un son étrangement modulant de la mélodie. Ce ne sont plus les ondulations paisibles de *Tristis*

---

(1) Ursprung, *Alte Griesch. Einflüsse*, p. 200.
(2) Hartker, p. 178 ; *Off. maj. hebd.*, p. 19.
(3) Dans la cinquième série de psaumes responsoriaux et de leçons.

est, qui pas un moment n'altèrent la stabilité tonale. La mélodie est agitée ; l'atmosphère modale est trouble ; les fins de phrases hésitent entre les cadences vers les notes *la*, *do*, *fa*, et *sol*. Le trait le plus remarquable de ce morceau paraît être le suivant. Le *si* bémol intervient à deux reprises ; mais ce n'est pas, comme on le croirait après un coup d'œil hâtif, au hasard. Le *si* devient bémol chaque fois que la courbe mélodique s'incline vers une finale de phrase *fa* : en d'autre termes le mode est déformé dans le sens d'un gage donné au sentiment moderne de la tonalité. Il y a modulation vers *fa* majeur quand la mélodie se dirige vers la tonique *fa* ; puis rétablissement du *si* naturel quand la mélodie se redresse vers *la* ou vers *do*. Si nous mettons cette observation en regard de celles que nous avons faites sur la stabilité des répons d'origine grecque, nous aurons le choix, pour expliquer les particularités de celui-ci, entre deux hypothèses (au moins). Il se peut qu'à une très haute époque encore on l'ait composé de fragments divers et fondé sur des bases modales différentes. Il se peut aussi, et c'est plus vraisemblable, que sur le fond oriental les musiciens d'Occident n'aient brodé leurs variantes. Le sens de la tonalité majeure, qui est née depuis longtemps en Occident, a influé sur les phrases tendant vers *fa* de telle sorte qu'au temps où ont été notés les manuscrits sur lignes le bémol des *si* a été ajouté comme chose déjà traditionnelle dans nos pays.

Avec ce répons s'achève le premier nocturne du jeudi, celui qui englobe les leçons prophétiques. Le nocturne suivant est fait pour enchâsser trois leçons qui sont empruntées à la littérature patristique. Aussi loin que l'on puisse remonter, on trouve qu'un fragment de Saint-Augustin (1) a été mis à cette place exceptionnelle ; il part d'une méditation sur le début du Psaume LV (2) pour s'élargir en considération sur le problème du mal et sur l'idée de trahison. Telle est en effet la pensée qui domine le deuxième nocturne, qui peut être dit une commémoration spéciale de la Trahison de Judas, tandis que le premier représente l'Agonie au jardin, le troisième l'arrestation. Les trois psaumes qu'on chantait pour commencer ce deuxième nocturne, n°s LXXII, LXXIII et LXXIV, n'ont pas un rapport spécial avec les circonstances — pas plus de rapport du moins que n'en ont la plupart des psaumes, car leur poésie grandiose et plaintive peut en beaucoup de cas être tenue

(1) *Enarrationes*, in Ps. LV, ad I. Vers.
(2) *Exaudi, Deus, orationem meam, et ne desperxeris orationem meam.*

pour une prédiction des souffrances de l'Homme-Dieu. Les antiennes qui accompagnent ces psaumes sont elles aussi parmi les plus anciennes ; comme le prouve le fait qu'elles empruntent leur texte au psaume lui-même qu'elles escortent. Deux de ces antiennes, *Liberauit Dominus* et *Cogitaverunt impii* ont un mouvement d'une grande ampleur.

Les trois répons se réfèrent, je l'ai dit, à la Trahison. Le premier, *Amicus meus, Mon ami m'a trahi en donnant pour signe un baiser*, groupe plusieurs versets de Matthieu, le 48e et le 24e du chap. xxvi, et le 5e du chap. xxvii, c'est-à-dire le récit du Baiser et celui du Désespoir de Judas. Le deuxième reprend l'idée du Baiser maudit, mais sans s'appuyer sur une péricope évangélique ; nous avons affaire ici, semble-t-il, à un court poème :

Judas mercátor péssimus ósculo pétiit dóminum,
Ille ut agnus innocens non negauit Judae osculum,
Denariórum numero Christum Judéis trádidit.
℣. Melius illi erat si natus non fuisset.

Il semble bien que ce poème ait été l'une des sources d'inspiration d'un chant allemand qui entrait dans la musique des *Passionsspiele*, que le peuple de Strasbourg chantait couramment au début du xvie siècle. Il se présente sous deux formes très voisines, *O du armer Judas*, et *O du armer Kaufmann Judas Iscarioth*, où nous retrouvons la tradition de *Judas mercator pessimus*. Dans les deux cas, il se termine par le chant du *Kyrie Eleison*, *Christe Eleison*. Nous en reparlerons quand le temps viendra.

Enfin le troisième répons de cette série, *Unus ex discipulis meis tradet me*, est constitué à l'aide de Mt. XXVI, 21, 23 et 24, avec quelques mots empruntés à Marc, XIV, 18. Le verset reproduit les paroles de Jésus : « celui qui met la main au plat avec moi », etc. (Mt. XXVI, 28). Il faut étudier ensemble la musique de ces trois répons car leurs textes sont si voisins — au point d'avoir des parties presque identiques — qu'on trouverait là un terrain de choix pour creuser cette question : le chant « grégorien » connait-il ce que nous appelons l'expression musicale ? Y a-t-il dans certaines de ses courbes mélodiques des inflexions qui soient ramenées semblables par des idées identiques, et qui semblent donc traduire musicalement une intention descriptive ou émotive, même si la clef de ce langage est pour nous, après tant de siècles, perdue ?

Remarquons d'abord que deux de ces répons, *Amicus meus* et *Unus ex discipulis tradet me* se développe dans le huitième mode, tandis que *Judas mercator* est dans le mode plagal de *ré* (2e), affecté d'un

si bémol, ce qui l'assimile à notre *ré* mineur moderne. Or, la différence expressive entre le 2e mode et le 8e est des plus éclatante. Autant le deuxième est lugubre et pesant, autant le huitième paraît tendu vers la manifestation de la joie. Quant aux mots qui se retrouvent semblables dans chacun des trois répons, les mélodies qui les accompagnent n'ont de l'analogie que dans la mesure où les diverses phrases utilisées dans un mode donné, et dont le répertoire est assez limité, y reparaissent. En sorte que certaines inflexions pareilles figurent dans les deux pièces dépendantes du 8e mode, mais sans que les mêmes dessins correspondent au même mot. Ce n'est pas le lieu ici de s'attarder sur cette question de l'expression musicale dans le chant ecclésiastique des anciennes époques. Je veux seulement signaler que nous posons mal la question quand nous y cherchons l'intention d'accorder au sens du texte la nature de la musique. La musique de l'Eglise chrétienne s'est constituée par application aux divers textes liturgiques d'un nombre assez limité de formules mélodiques qui avaient pris un caractère sacré pour des raisons que nous ne pouvons plus discerner parce que leur origine est trop composite et trop mal connue. C'est là une conception qui peut choquer notre sens, tout romantique, de la musique comme véhicule des sentiments humains avec lesquels elle se trouve en secrète correspondance. Mais il faut apprendre à nous abstenir de toute considération de cette nature pour la musique antérieure au XVIe siècle. Surtout quand il s'agit de musique religieuse, où il serait plus juste de chercher des raisons magiques du rôle que l'antiquité et le haut moyen-âge lui ont confié dans les cérémonies. On a conçu la musique d'abord, sans doute, comme propre à agir sur Dieu et à le rendre bienveillant, puis aussi, ce qui est un autre propos de la magie, comme puissante sur les âmes des hommes pour les plonger dans le monde du sacré et pour les fixer dans l'attitude d'adhésion de tout l'être que l'on désirait d'eux. Une certaine monotonie n'était pas inutile pour créer et pour maintenir cette sorte d'envoûtement : d'où des récitations à peine agrémentées de quelques cadences mélodiques des répons constitués à l'aide de formules choisies dans un répertoire donné. Le chant de l'Eglise chrétienne primitive s'est ainsi élaboré comme s'était fait l'art grec, par une application sobre, juste, mesurée, harmonieuse, de certains canons mélodiques à la matière scripturaire qu'il s'agissait de rendre propre au culte. Ce n'est pas en recherchant des effets de surprise ou d'émotion instantanée qu'il a trouvé sa grandeur, mais en discernant les inflexions qui, dans les

cantilènes familières aux fidèles, se prêtaient, dans chaque cas particulier, à traduire musicalement les dispositions d'adoration, de révérence, de louange, d'amour, qu'il s'agissait d'accentuer chez tous (1). L'Eglise latine a peut-être exercé de surplus une pression modératrice sur les mélodies venues de l'Orient, en éliminant l'excès d'ornements qu'elles pouvaient comporter en Syrie et en égalisant leurs rythmes pour leur conférer ce caractère de calme et de paix qui convient, reconnaissons-le, à la musique sacrée.

La troisième série de psaumes et de chant constituant le troisième nocturne des ténèbres du jeudi saint, est centré sur l'idée de l'Arrestation de Jésus dans le jardin. Des psaumes que leur numéro d'ordre a amenés à cette place, le LXXVe, le LXXVIe et le LXXVIIe, les anciens créateurs de la liturgie ont su extraire les textes de trois antiennes qui s'encadrent bien dans l'ensemble de l'office : « J'ai dit aux méchants : cessez de tenir contre Dieu des discours impies » (2) (Ps. LXXV, v. 5-6) ; « La terre a tremblé et s'est tenue dans le silence quand Dieu s'est levé pour juger ». (Ps. LXXVII, v. 9-10) et « Au jour de ma détresse j'ai tendu les mains vers Dieu pour le chercher » (Ps. LXXVII, v. 3). La liaison de telles sentences avec les événements qu'on veut évoquer est assez lointaine pour laisser une marge propice à une impression de mystère, d'ésotérisme, assez proche pour que tout amateur de symbole soit frappé des applications possibles. Après ces trois psaumes viennent les trois leçons d'usage alternées avec trois répons. C'est la première épitre aux Corinthiens, XI, 17-34, rappelant l'institution de l'Eucharistie qui fournit ce groupe de leçons apostoliques.

Des trois grandes « réponses » musicales à ces leçons, la première emprunte son texte à l'Ancien Testament et offre ce caractère de prévision, de prédiction que les liturgistes sont si habiles à mettre en relief : il s'agit de Jérémie, XI, 19 : « Moi, j'étais comme un agneau familier qu'on mène à la boucherie. Et je ne savais qu'ils formaient des desseins contre moi : Venez, mettons du bois dans

(1) « Dans un art où tout est fait de nuances, l'emploi des formules elles-mêmes et des procédés ne conduit... pas nécessairement à une centonisation plus ou moins correcte ; le vrai génie se reconnaît au contraire à l'équilibre de la composition, à l'harmonie des proportions, à l'art avec lequel sont ménagées les transitions » (Dom Hesbert, *le Répons « Tenebræ » dans les liturgies romaine, milanaise et bénéventaise,* dans Revue Grégorienne, 1934, p. 6-7).

(2) Tel est le sens que donne au texte la vulgate. Les traductions faites sur l'hébreu rendent un son assez différent : « Je dis... aux méchants... ne parlez point avec tant d'arrogance. »

son pain (1), et nous le retrancherons de la terre des vivants », avec un verset pris au psaume XLI, 8-9 : « Tous mes ennemis formaient contre moi de mauvaises pensées (2). Ils ont médité contre moi le malheur, [disant : Venez, mettons du bois, etc.] Mais les deux autres répons proviennent de l'Evangile, l'un, *Una hora non potuistis*, de Mt. XXVI, 40, allongé par un développement qui n'en altère pas l'esprit, l'autre, dernier de toute la série, *Seniores populi*, combinant les versets 3, 4 et 55, de Mt. XXVI : « Les anciens du peuple tinrent conseil afin de se saisir de Jésus par la ruse et de le faire mourir : Ils sont sortis avec des épées et des bâtons, comme pour prendre un voleur » (3).

Musicalement, les trois répons du dernier nocturne forment un ensemble qui a de l'analogie avec le groupe du premier nocturne. Ici aussi nous nous trouvons en présence d'un thème d'origine byzantine, passé à l'Eglise d'Occident, grâce à une simple traduction (4) : c'est la mélodie du second répons, *Una hora non potuistis*. Et ici aussi, on a composé le premier de la série, *Eram quasi agnus*, à l'aide d'éléments qui figuraient dans *Una hora*. La première phrase *Eram quasi agnus innocens* utilise la musique d'*Una hora*, mais en la faisant précéder d'une formule propre au 7e mode, et destinée à fournir le supplément de notes nécessaires. Le deuxième membre est assez semblable aussi dans la première pièce (de *ductus* à *nesciebam*) et la seconde (de *non potuistis* à *mecum*). A partir de là, les cantilènes se séparent, mais pas assez vite pour que nous n'ayons vu à l'œuvre le fabricant de musique sacrée, qui se sert d'un modèle original pour en tirer une seconde mouture. Ce que son modèle a de trop original et pour ainsi dire excessif dans ses débordements mélodiques (ici la phrase *qui exortabamini mori pro me*), il n'ose pourtant point le suivre ; il se contente d'appliquer quelques-unes des formules les plus courantes. C'est seulement à la dernière période *(et eradamus... viventium)* qu'il rattrape son prototype et reproduit plus ou moins la conclusion de celui-ci : « *sed festinat tradere me Iudeis* ». Il serait aisé de montrer que les

---

(1) Ici les traductions modernes modifient l'image : « détruisons l'arbre avec son fruit ».

(2) Les traducteurs modernes s'accordent en général sur la version : « tous mes ennemis chuchotent ensemble contre moi. »

(3) Après le verset et la réclame, on reprend encore une fois, le jeudi comme aux deux autres Ténèbres, dans le cas du 9e répons, la première partie, ici *Seniores populi*.

(4) Ursprung, *art. cité, ibid.*

versets ont de même été, avec les modifications qui s'imposaient, calqués l'un sur l'autre.

Par contre le troisième répons, seul de toute la série à se dérouler dans le ton authente de *ré*, rend un son qui lui est propre. La terminaison, sur le mot *latronem*, est assez particulière, avec le large mouvement qui précède les notes finales de l'insistance sur le *do* naturel qui souligne l'archaïsme de ce mode, par ailleurs marqué d'une empreinte moderne par le bémol des *si*.

Ce triptyque de répons, évocateur de l'Arrestation au jardin, complète le thème de la Trahison, traité dans le groupe précédent et achève de montrer la large extension accordée à cette série d'événements dans la liturgie du haut moyen-âge. Les drames de Passion et les mystères passeront au contraire rapidement sur ces épisodes, qui se prêtent beaucoup plus à un développement lyrique et contemplatif qu'au dialogue et à la mise en scène. Le fait que toutes les ténèbres du jeudi sont consacrées à l'Agonie et à la Trahison suivie de l'Arrestation correspond d'ailleurs à la dévotion vive dont les premiers chrétiens entouraient les événements de Gethsémani et qui se traduit d'autre part par les abondants témoignages de l'iconographie. Les premiers évangiles illustrés, les sarcophages montrent sur ce sujet des traditions déjà nettement fixées qui attestent le travail des esprits autour de ces thèmes dès une très haute époque. Le culte, et notamment les cérémonies des ténèbres, reflète la piété qui entourait spécialement, dans les premiers siècles, les moments où les souffrances morales de Jésus sont les plus vives et néglige complètement les scènes de torture, ces scènes sur lesquelles, au contraire, s'appesantira le moyen-âge.

Après Gethsémani, le théâtre où se place le deuxième grand moment de la Passion est le Calvaire. C'est la Crucifixion qui sera le sujet de la deuxième série lyrique de commémorations, aux Ténèbres du vendredi saint. La vision qui domine cet office est celle du Christ seul et abandonné de tous ses amis, élevé sur la croix et exposé sans consolation aux outrages de ceux qui le torturent. Cette vision est peu à peu préparée, amenée de loin, par la récitation du Ps. II avec son antienne « Les rois de la terre se soulèvent... » qui déjà, nous l'avons vu, jouaient ensemble un si grand rôle dans les cérémonies hagiopolites pour le jeudi et le vendredi saint ; puis par le Ps. XXI, « Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné, et t'éloignes-tu sans me secourir ?... » accompagné de son antienne fournie par le verset 19, « ils se partagent mes vêtements... » Psaume qui énumère à l'avance, semble-t-il,

toutes les souffrances narrées par les évangélistes ; enfin par le Ps. XXVII, où le croyant conjure l'Eternel de ne pas détourner sa face, et où le verset 12 est pris pour antienne : « De faux témoins s'élèvent... ». Les trois lectures de ce premier nocturne sont empruntées aux Lamentations de Jérémie et forment la suite de celles qu'on avait entendu au premier nocturne du jeudi. Quant aux répons qui leur font écho, le premier précise l'idée introductrice du sujet essentiel, celle de l'abandon universel. Son texte, *Omnes Amici mei dereliquerunt me* est constitué par une interprétation un peu élargie de Job, XIX, versets 14 et 19 (1) : « Tous mes amis m'ont abandonné, ceux qui me dressaient des embûches ont réussi contre moi : un homme que j'aimais m'a trahi : et jetant sur moi des regards terribles, après m'avoir couvert de plaies cruelles, ils m'ont abreuvé avec du vinaigre ». C'est ici le seul répons des ténèbres qui s'établisse dans le III[e] ton ; il déroule l'une après l'autre les formes mélodiques accoutumées pour ce mode, sans recours à des intervalles rares ou à des cadences inhabituelles. Malgré cette simplicité, et même plutôt en vertu de cette simplicité, l'association d'un texte aussi tragique avec une musique qui se borne à le laisser pour ainsi dire flotter longuement à la surface de notre conscience est très impressionnante.

Le répons suivant nous amène au moment qui précède immédiatement la mort de Jésus, ou plutôt il mélange un fait antérieur à cette mort, le dialogue de Jésus avec le bon larron, avec les phénomènes extraordinaires qui l'ont accompagnée : déchirement du voile du temple, tremblement de terre (Mt. XXVII, 51), ouverture de tombeaux et résurrection des morts (*ib.*, 52). Deux traditions au moins se sont développées à l'occasion de ce répons et elles donnent une part inégale à chacun de ces thèmes. Hartker propose le texte suivant pour le répons : *Velum templi scissum est et omnis terra trenuit; latro de cruce clamabat dicens : Memento mei, domine, dum Veneris in regnum tuum;* et le verset est formé

(1) Dom Hesbert, dans un de ses articles sur *Le Répons « Tenebræ » dans les liturgies romaine, milanaise et bénéventaine* (Revue grégorienne, XXIV, 1939, p. 45) trouve les éléments du répons proprement dit en sept versets de Job, pris à différents chapitres. Il y a là, selon lui, « une série de réminiscences... soudée de façon à faire un tout ». Ce répons est un de ceux qui se présentent avec le plus de constance à la même place dans les documents liturgiques. Cent dix-sept manuscrits sur cent vingt et un qu'a examinés Dom Hesbert (*ibid.*, p. 44) lui réservent le premier rang dans la série des répons du vendredi saint. Il fait partie du répertoire primitif des pièces consacrées aux Ténèbres de ce jour (*ibid.*, p. 52).

par la réponse du Christ : *Amen dico tibi, hodie mecum eris in paradyso.* Une autre version a retenu pour verset la description des pierres fendues et des tombeaux ouverts (1). Mais peu importe que la musique des versets diffère, car le répons proprement dit est de beaucoup la partie la plus développée mélodiquement. Elle présente pour nous cet intérêt que nous trouvons là encore une pièce antique, byzantine et transmise au latin à une haute époque (2). C'est d'ailleurs la seule dans les ténèbres du vendredi, dont on puisse ainsi déterminer l'origine. Comme les autres répons dus à la même source que nous avons déjà examinés, cette cantilène nous frappe par l'unité de son style, par l'homogénéité des tournures et des cadences. Elle n'a pas subi, comme d'autres mélodies, des influences antagonistes qui aboutissent à des contradictions tonales. Des races ennemies ou tout au moins profondément étrangères l'une à l'autre n'ont pas marqué ses diverses parties d'empreintes différentes et inconciliables.

Beaucoup plus variée se montre la mélodie du troisième répons qui revient au VIII[e] mode, celui que nous avons trouvé le plus largement employé dans les 27 répons de ténèbres. Le texte de ce morceau fait suite à celui *(Omnes amici mei)* où était évoqué Jésus en croix, se lamentant sur la fuite des siens et opposant à tous les bienfaits qu'avaient reçu les Juifs les tortures qu'on lui infligeait. Il est censé maintenant reprendre les paroles de Jérémie (II, 21), pour continuer la comparaison entre le bien qu'il a fait comme Dieu au peuple élu et le traitement qui en est le fruit « Je t'avais plantée, [dit-il à Israël], comme une vigne excellente, comment t'es-tu changée en une plante amère », et la liturgie ajoute pour préciser : « à ce point que tu me crucifies et que tu me préfères Barrabas ? » (3) La mélodie a plusieurs traits en commun avec celle des deux premiers répons du jeudi, dont l'un, *Tristis est anima*, s'est révélé à nous comme dérivé d'une source orientale. Voilà donc une nouvelle pièce que nous pouvons rattacher indirectement à la fontaine syro-byzantine.

Le deuxième nocturne se relie au premier dont il ne fait qu'élargir le thème. Ce sont encore les pensées douloureuses et les plaintes de

---

(1) C'est celle que recueilles Solesmes (*Off. maj. hebd.*, p. 106).

(2) Ursprung, *art. cité, ibid.*

(3) Hartker reprenait, dans le verset *Ego quidem plantaui*, la même idée. Solesmes adopte la tradition qui met ici le verset *Sepiuite, et lapides* etc. (Esaïe, V, 2), avec la mélodie du *Qui intigit mecum* du ℟ 6 du jeudi, *Unus ex discipulis.*

Jésus en croix, pensées et plaintes toutes empruntées à l'Ecriture, qui forment le sujet de ce nouveau commentaire lyrique. Tout d'abord se chantent trois des psaumes les plus indiqués à cet endroit, le n° 38 (le deuxième de ceux qui se chantaient à Jérusalem dans l'office du vendredi après-midi), avec son antienne primitive tirée du verset 13, *Vim faciebant qui quærebant animam meam* (1) ; le n° 40, avec son antienne tirée du verset 15, *Confundantur et reuereantur qui querunt animam meam, ut āuferant eam* (2) ; enfin le Ps. LIV, qui prête à l'antienne son verset 5 : *Alieni insurrexerunt in me, et fortes quaesierunt animam meam.* Suivent les leçons entrecoupées de répons, leçons qui continuent celles du deuxième nocturne du jeudi et qui reproduisent également des passages du traité où S. Augustin explique les psaumes. Il s'agit ici du Ps. LXIV, psaume qui peut être considéré comme l'un des plus prophétiques mais qui, par une étrange anomalie, n'a pas été adopté dans la série des psaumes de ténèbres.

Le répons qui fait écho à la première de ces lectures continue, avec un texte reposant sur le verset 55 de Mt. XXVI, les exclamations de reproches qu'est censé proférer le Crucifié : « Vous êtes sortis, comme à la recherche d'un voleur, avec des glaives et des bâtons, pour vous emparer de moi. Journellement j'étais au milieu de vous dans le temple, enseignant, et vous ne m'avez pas saisi », avec cette addition : « et voici qu'après m'avoir flagellé vous m'avez entraîné pour me crucifier ». Ici Hartker place un verset qui s'incorpore à l'ensemble du répons : *Filius quidem hominis secundum quod definitum est vadit : Vae autem homini illi per quam traditur.* [*ad crucifigendum*] (3). Bien qu'il soit du huitième ton, comme plusieurs de ceux que nous avons examinés jusqu'ici, ce répons ne leur ressemble guère dans le détail ; il se distingue par un appel plus fréquent que de coutume à l'intervalle de quarte ascendante *(Tanquam..., comprehendere..., quotidie..., crucifigen-*
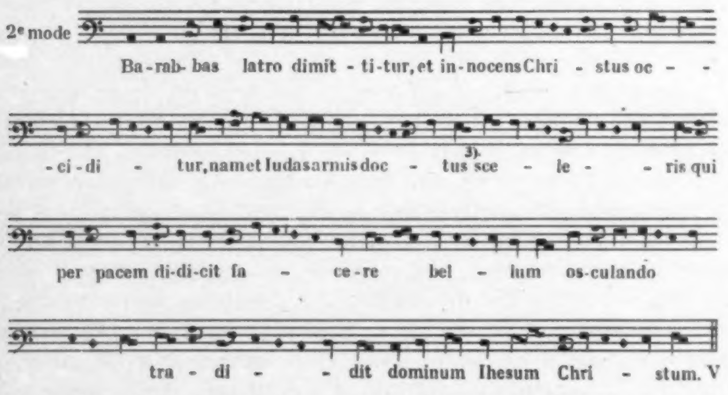
(1) Traduction du même passage d'après Crampon : « Ceux qui cherchent mon malheur profèrent des menaces » ; d'après Segond : « Ceux qui cherchent mon malheur disent des méchancetés. »

(2) « Qu'ils soient honteux et confus, tous ceux qui cherchent mon âme pour la perdre. »

(3) Solesmes a préféré, pour le verset du répons *Tanquam* une tradition qui place ici le verset 50 du même chapitre de Matthieu, *cumque injecissent.* Ce texte a l'inconvénient de rompre la continuité des faits et nous oblige à revenir en arrière, au moment de l'Arrestation, ce que ne fait pas nécessairement le début du répons. La mélodie du verset *Cumque* est du type adopté pour les répons du huitième ton (cf. *In monte, Tristis est, Amicus,* etc.).

dum). Parmi les formules réservées au huitième ton, il semble donc avoir une préférence pour certaines qu'on rencontre rarement dans les pièces de ce mode.

Hartker note, comme cinquième répons du vendredi, un ℟. *Barrabas latro dimittitur* qui certainement était usité sur une aire assez vaste, puisqu'il appartenait non seulement à la tradition romaine la plus ancienne (1), et à la tradition sangallienne, mais aussi à la tradition anglaise (Worcester, XIIIe s.; York, XIVe s.) (2). Comme il est abandonné aujourd'hui, et non repris dans les éditions modernes de chant grégorien, on doit ouvrir pour le rencontrer les anciens antiphonaires de messes. C'est ainsi qu'on le rencontre dans l'antiphonaire monastique employé au XIIIe siècle dans la cathédrale de Worcester (p. 122 du fac-similé, *Pal. mus.* XII).



Ce qui explique peut-être que ce répons ait été par la suite délaissé, c'est qu'il introduisait en y insistant, dans le tableau de la Crucifixion, une image qui forçait les esprits à revenir sur l'évocation de la Trahison, à laquelle on avait accordé sa large part le jour précédent. On a préféré avancer, à la place occupée chez Hartker par le répons *Barrabas,* celui que le même liturgiste met aussitôt après, comme sixième répons du vendredi, le répons *Tenebræ factæ sunt,* qui est emprunté aux ℣ 45 et 46 de Mt. XXVII.

Ce répons *Tenebræ* a une étrange histoire (4). On lui trouve en

(1) Battiffol, *Hist. du Bréviaire romain,* Paris, 1893, pp. 113-4.
(2) Cf. *Pal. mus.,* XII.
(3) Hartker : *armiductor,* qui est sans doute la bonne leçon.
(4) Elle a été remarquablement débrouillée par dom Hesbert, *Revue grégorienne,* 1934 (nos 1, 2, 3) et 1935 (nos 1, 6). Un résumé de ces articles figure dans *Pal. mus.,* XIV, pp. 327 ss.

effet, chez les différentes écoles médiévales qui nous le transmettent, trois formes indépendantes, non seulement pour ce qui est de la mélodie, mais aussi en ce qui concerne le mode d'utilisation (1) et même les paroles. Plusieurs traditions montrent le souci de réserver ce morceau pour être chanté à l'heure même de none où est mort Jésus (2). C'est lui en effet qui donne le récit de l'instant suprême où Jésus a rendu le dernier soupir. Mais son texte reste l'objet d'une modification bizarre dans l'une des églises qui conserve la liturgie la plus archaïque, celle de Milan, qui prétend conserver les rites établis par son évêque Ambroise (3). Dans tous les manuscrits qui contiennent le *Tenebræ* milanais, le récit en question se lit de la manière que voici : « Les ténèbres se répandirent sur la terre quand les Juifs eurent crucifié Jésus, et vers la neuvième heure, Jésus poussa un grand cri en disant : Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'avez-vous abandonné ?... » Jusque là, le répons coïncide avec le texte de la version ordinaire, ainsi qu'avec les versets 45-46 de Mt. XXVII. Mais ensuite au lieu d'ajouter, comme le fait la version la plus répandue : « et, baissant la tête, il rendit l'esprit », le répons milanais intercale d'abord le verset 34 de Jean XIX, « alors un des soldats lui transperça le côté de sa lance », puis il continue d'après Matthieu : « ayant baissé la tête, il rendit l'esprit ». Si bien que le coup de lance paraît être la cause immédiate de la mort de Jésus, en contradiction avec les données formelles de l'évangile de Jean. Ce résultat surprenant ne nous intéresserait pas directement ici si le texte en question et sa musique ne se rattachaient à l'une des traditions les plus anciennes et d'où les leçons les plus orthodoxes ont été dérivées au moyen d'une correction portant sur le passage qui fait scandale. Quant à la présence même de ce passage, c'est-à-dire au fait de l'interpolation, ce n'est pas le compositeur de répons qui en est responsable. Il se trouve que toute une série d'évangéliaires appartenant à l'école irlandaise et anglo-saxonne offrent la même insertion du verset 34 de Jean XIX entre les versets 45 et 46 de Matthieu XXVII ; et que plusieurs des manuscrits français de l'Ouest (4), écrits sous

(1) Il se chante à l'office des Ténèbres du vendredi dans le rit romain, à l'office du matin dans les églises milanaises et bénéventaines.

(2) Dom HESBERT, *art. cité*, 1934, p. 7.

(3) Dom Hesbert trouve deux mss étrangers à Milan qui tous deux portent le *Tenebræ* sous sa forme ambrosienne : le ms. Angelica 123 (Modène ou Bologne, XIe s.) et le ms. modène, Chap. O.1.7 (cf. *Pal. mus.*, II, pl. 37 A).

(4) Chartres, Tours, Marmoutiers, etc. (dom Hesbert, 1935, p. 205).

l'influence des Bretons et des Scots, présentent la même particularité. Or, ces manuscrits de langue latine n'ont fait eux-mêmes que suivre certains manuscrits grecs, dont certains remontent jusqu'au IVe siècle (tels le Sinaiticus et le Vaticanus) (1) et où se rencontre la même interpolation. Et il est probable que sous sa forme primitive le répons *Tenebræ* admettait cette antique intrusion du verset de Jean. Mais au IXe siècle, l'archevêque de Lyon, Agobard (d'origine espagnole ; mort en 840), réformateur sévère de la liturgie, réclama (2) la révision des livres en usage, où il découvrait des passages superflus, légers, mensongers et même blasphématoires, signala l'inauthenticité de ce texte. Et de fait, dans les antiphonaires notés au Xe siècle, la correction est opérée ; les deux incises relatives, l'une à la transfixion, l'autre à la mort, ont été interverties. C'est ce que nous montre notamment le livre de Hartker, lequel reporte le passage dû à Jean, *Tunc unus ex militibus* après l'incise *et inclinato capite emisit spiritum* (3). Quelques manuscrits sont plus radicaux, et suppriment purement et simplement l'incise johannique (4).

Mais, que l'on intervertisse l'ordre des incises ou que l'on supprime le passage incriminé, il s'agissait de rétablir l'équilibre de la mélodie, qui ne pouvait s'accommoder ni d'une coupure, ni d'un bouleversement. Car même si les répons de ténèbres utilisent les formules qui leur sont communes avec la plupart des morceaux du même genre, les règles de l'art sont appliquées dans chacun d'eux avec le discernement des caractères propres et des exigences du texte considéré. Leurs auteurs ne se sont point bornés à centoniser des tournures mélodiques admises, ils ont cherché pour chaque pièce à choisir des figures capables de former un tout, à les grouper d'une façon qui soulignât convenablement les mots, à relier les cadences successives dans un plan d'ensemble qui donnât à chacune d'elle sa pleine valeur. La suppression d'un passage, ou l'interversion de deux passages détruisait un équilibre si délicat. Les musiciens chargés, au Xe et au XIe siècles, de réparer le désordre, ont eu recours à des solutions très diverses selon les lieux. Nous ne

---

(1) Rome Vat., grec 1209.

(2) *De correctione antiphonarii*, *P. L.*, CIV, notamment col. 332.

(3) La version hartkérienne est publiée par dom Hesbert, *Revue grég.*, 1934, p. 11-12, et le même savant reconstitue (*ibid.*, 1935, pp. 13-14) ce qu'a dû être la version romaine dans l'école messine, avant la correction.

(4) C'est à cette version que se rallie Solesmes (*Off. maj. hebd.*, pp. 114-115).

saurions nous étendre ici sur le détail des changements qu'ils ont imaginés. Disons seulement que sur les 103 manuscrits témoins de la transformation, on n'en trouve que 14 (1) qui aient eu le courage de placer sans modification la phrase *et inclinato capite* juste après la finale de la phrase précédente *dereliquisti*. Pourquoi était-ce un courage ? parce que désormais un intervalle de quarte augmentée, le fameux triton, séparait la note finale précédente, *si*, du début de l'incise *et inclinato*. C'est ce que les puristes ne pouvaient souffrir. Aussi la plupart des écoles ont-elles cherché d'autres moyens d'opérer l'altération nécessaire. La plupart ont eu recours à une transformation complète de la mélodie sur *et inclinato* (2). D'autres se sont contentés d'effacer le *fa* qui créait cette relation abominée de triton et de la remplacer par un *sol*. La variété des traditions a entraîné un flottement assez général sur toute la fin du répons. C'est peut-être pour cette raison que toute la dernière partie, celle qui relate la transfixion, a été délaissée dans l'usage romain à partir du XVIe siècle.

Le troisième nocturne des matines du vendredi est le prolongement des plaintes de Jésus sur lui-même. A vrai dire, ces plaintes pour une bonne part empruntées à l'Ancien Testament, ont un accent si général et si grandiose, si supérieur à la réalité d'un fait historique, que la lamentation du Christ se confond avec celle des amis qui le pleurent, avec celle des fidèles qui commémorent son supplice. Elle prend cette lamentation, quelque chose d'universellement humain et presque de cosmique. C'est là tout d'abord le sens des trois psaumes (nos LIX, LXXXVIII et XCIV, les deux premiers de ceux-ci étant du nombre des psaumes qui se chantaient à Jérusalem durant la veillée du jeudi) et de leurs antiennes « Ab insurgéntibus in me líbera me, dómine, quia occupavérunt ánimam meam », « Longe fécisti notos meos a me : traditus sum, et non egrediébar », « Captábunt in animam iusti, et sánguinem innócentem condemnabunt » (3). Les lectures qui sui-

(1) Types M (Metz), λ (Lyon) et G (Gérone) de dom Hesbert, *art. cité*, 1934, pp. 20-21.

(2) Types Hartker (70 mss.), c (cartusien, 3 mss), F, p et I de dom Hesbert, *ibid.* Plusieurs de ces types se ressemblent pour ce qui est du début de l'incise.

(3) « O Dieu, délivre-moi de mes ennemis, car ils ont assailli mon âme » ; « Tu as éloigné de moi tous mes proches : j'ai été livré, et je n'échapperai point » ; « Ils ont conspiré contre la vie du juste, et ils ont condamné le sang innocent ». Ces différents sens diffèrent des traductions modernes et conservent les intentions de la Vulgate.

vent, empruntées à l'Epitre aux Hébreux (IV, 11 à V, 10) forment une progression commençant par le rappel du rôle du Christ comme pontife suprême de l'humanité, qui participe à la faiblesse de celle-ci mais qui a le pouvoir de la secourir, puis établissant le caractère divin de sa mission et montrant enfin comment par son supplice, avec cris et larmes, il a obtenu le salut de ceux qui avaient confiance en lui. Les trois répons qui ont pour rôle de scander la série de ces trois leçons « apostoliques » répercutent l'idée du prix payé par Jésus pour ce rachat. C'est d'abord le ℟. *Tradiderunt me in manus impiorum et inter iniquos proiecérunt me et non perpecérunt animæ meae : congregati sunt aduersum me fortes, et sicut gigantes stetérunt contra me,* qui rend un son parfaitement biblique et qui pourtant ne se rattache que par son sens général à certains psaumes « prophétiques », tels que les nos LIV à LVI, et au chapitre LIII d'Esaïe. Mais c'est au Ps. II, 2, que Hartker emprunte le verset de ce répons, *Astiterunt reges terræ* (1). Le morceau suivant est pareillement une mosaïque de passages pris çà et là dans l'Evangile et de petites additions : *Jesum trádidit impius summis principibus sacerdotum, et senioribus populi* (traduction libre de Mt. XXVI, 47, 48) : *Petrus autem sequabatur eum a longe, ut uideret finem* (Mt. XXVI, 58). ℣ *Et ingressus Petrus in atrium principis sacerdotum.* [*Ut uideret,* etc.] *(ibid.)* (2). Enfin le dernier répons, plainte tragique où se peint le dernier degré de l'abandon, de la trahison, de la douleur, est tiré de Job et des Lamentations de Jérémie ; *Caligauérunt oculi mei a fletu meo* (Job XVI, 16) ; *quia elongatus est a me qui consolabátur* (3) *me* (Jérém., Lament. I, 16) ; *videte, omnes populi si est dolor sicut meus* (*ibid.*, 18). ℣ *O uos omnes qui transitis per uiam, attendite et uidete* [*si est,* etc.] (*ibid.*, 12). Ces trois derniers répons n'ont plus, ou n'ont que secondairement, le caractère narratif de ceux qui se chantent au précédent nocturne. Jésus est déjà trépassé ; on le pleure et l'on évoque quelques-unes des circonstances les plus atroces de sa passion, afin de mettre le comble à l'émotion de ceux qui veulent participer à ses souffrances et les revivre, entrer profondément dans la réalité de sa mort, pour éprouver une joie d'autant plus vive à l'annonce de sa Résurrection.

Il est possible que *Tradiderunt* n'ait subi aucune retouche en

(1) La version recueillie par Solesmes choisit à cet endroit le Ps. LIV, 5.

(2) Hartker, p. 219. La version adoptée par Solesmes met ici le verset 57 du même chapitre de Matthieu.

(3) Harker : *elongabitur.*

passant d'Orient aux pays occidentaux. Car c'est dans les premiers siècles d'organisation de la liturgie, c'est-à-dire entre le IVe et le VIe, qu'on semble avoir composé sous l'influence d'une piété vive et très imaginative, des textes de répons renchérissant sur la Bible et ajoutant des broderies aux thèmes scripturaires. Tandis qu'au contraire les réformateurs du IXe siècle, les Agobard, les Amalaire, ont été pris d'un souci de purisme et ont cherché à éliminer ce qui s'écartait de la simple donnée biblique. *Tradiderunt*, bien qu'il ne s'en tienne pas strictement aux mots de la Bible, ne fait toutefois aucune addition qui altère en quoi que ce soit l'esprit de l'Ecriture : *et Jesum tradidit* ne prend pas plus de libertés avec l'Evangile, en formant un centon à l'aide de versets pris çà et là, que ne l'ont fait quantité de textes orthodoxes. Aussi ces deux répons ont-ils échappé à la censure des réformateurs carolingiens. *Tradiderunt* est le seul répons du sixième ton. Son aspect majeur prononcé et son calme étrange nous déroutent passablement, quand nous considérons les paroles effrayantes que revêt cette musique. *Jesum tradidit* appartient au VIIIe mode, et c'est une comparaison pleine d'enseignements que nous pouvons établir entre ces répons et les autres morceaux qui, dans cette série d'offices, dépendent de la même tonalité. Car nous remarquons qu'au moyen de figures musicales relativement peu nombreuses et à tout prendre, d'une ampleur limitée, les compilateurs des répons sont parvenus à donner à la plupart d'entre eux, à l'intérieur d'un même mode, c'est-à-dire en se bornant à l'emploi d'un répertoire restreint de formules, sa physionomie propre. De petites touches — appuis rythmiques, insistance sur telle ou telle note marquante, altération chromatique bien placée — ont contribué à individualiser chaque pièce, touches auxquelles ont travaillé sans aucun doute des générations et des générations d'artistes croyants. Bien des traits qui mettent une note émue dans cette musique par ailleurs si impersonnelle, ne peuvent s'expliquer si l'on refuse d'admettre ce modelage opéré par le temps. Ainsi le *si* bémol qui s'introduit à la fin du répons *Jesum tradidit*, aux mots *ut uidéret finem* semble porter toute l'amertume du reniement de Pierre.

Le dernier répons du vendredi est celui dont la musique est la plus propre à surprendre, car c'est peut-être celui qui associe à un texte des plus pathétiques la mélodie qui paraîtrait la mieux qualifiée à porter des sentiments aisés, joyeux, et non point une douleur cuisante.

Je passerai beaucoup plus rapidement sur les ténèbres du samedi

saint, dont l'économie générale reproduit celle des deux offices précédents. Prenons toutefois le temps d'y observer un certain nombre de traits intéressants. Tout d'abord, la scission qui existe entre les psaumes et leurs antiennes, choisis de telle sorte que ces dernières évoquent le repos de Jésus dans le tombeau, d'autre part les neuf répons dont l'un seulement, *Sepulio domino*, admet comme accompli l'ensevelissement du Christ, tandis que les autres reviennent sur le fait de sa mort et jouent encore le rôle de thrènes, ou de lamentations prononcées au pied de la croix au moment qu'il vient seulement d'expirer.

Il ne faut pas chercher d'autre raison à la présence des Ps. IV, XV et XVI au début du premier nocturne que le sens précis auquel se prêtent les phrases, prises dans chacun d'eux, qui leur servent d'antiennes : « En paix je m'endormirai et me reposerai », « Il habitera dans ton tabernacle, il se reposera sur la montagne sainte », « Ma chair reposera dans l'espérance » (1). Jésus a été déposé au tombeau, délivré par la mort d'atroces souffrances. Ses fidèles se pressent autour du sépulcre, attirent sur ses restes la protection de leurs prières.

Les antiennes du deuxième nocturne sont choisies de manière à évoquer la Descente aux enfers qu'accomplit l'âme du Christ pendant que son corps repose au tombeau. Nous avons déjà eu l'occasion de signaler la dévotion qui très anciennement s'est développée autour de ce thème et qui plus tard donnera lieu à des représentations symboliques. C'est une marque de l'antiquité d'une belle commémoration à cette place que les textes utilisés soient extraits de l'Ancien Testament, et nous y trouvons un nouvel exemple du génie avec lequel les premiers chrétiens ont fouillé la Bible pour en tirer les éléments de leur liturgie. Le fond de tableau est ici composé par les Ps. XXIV, XXVII et XXX, dont sont mis en relief à titre d'antiennes, respectivement, les versets 7, 13 et 4 : « Elevez-vous, portes éternelles, et que le roi de gloire fasse son entrée », « Ah ! si je n'étais pas sûr de voir la bonté de l'Eternel sur la terre des vivants ! » (2), « Eternel, tu as fait remonter mon âme du séjour des morts ». Le dernier de ces psaumes, en particulier, se prête admirablement à être pensé par ceux qui le chantent ou l'écoutent comme une expression des sentiments des Justes enfer-

(1) In pace in idipsum ; Habitabit in tabernaculo ; Caro mea requiescet. Cf. *Off. maj. hebd.*, pp. 179-181.

(2) La Vulgate traduit : « Credo videre bona domini in terra viuentium », et c'est cette leçon naturellement que porte Hartker (p. 223 du fac-similé).

més dans les limbes jusqu'à la venue du Christ. « Je t'exalte, Eternel, car tu m'as relevé » (v. 1), « Tu m'as fait revivre loin de ceux qui descendent dans la fosse » (v. 4), « Tu as changé mes lamentations en allégresse » (v. 12). Pour conférer une signification cultuelle profonde à de semblables textes s'associent plusieurs facteurs : la valeur prophétique qu'ils prennent par les sens qu'on y découvre, leur âge vénérable affirmant leur pérennité, et aussi la nature du système mélodique auxquels ils se lient. Car le débit monotone et impassible restreint à quelques notes, qui est celui du psaume proprement dit, calme l'âme et la dispose à mieux subir les empreintes religieuses, tandis que la mélodie plus saillante des antiennes, tout en restant paisible, attire néanmoins l'attention sur la pensée dominante du psaume.

Le groupe d'antiennes et de psaumes qui commence le troisième nocturne est plus disparate. Relevons-y cependant l'emploi du Ps. LXXVI, dont on fait, par un habile artifice, servir le troisième verset à rappeler le repos du Christ dans le tombeau. Cette adaptation n'a pu être imaginée qu'à la faveur de la traduction de la Vulgate, laquelle mettait ce verset : « *Et factus est in pace locus eius : et habitatio eius in Sion* » à l'endroit où les traductions fidèles à l'original hébreu donnent la phrase suivante : « Il a son tabernacle (*ou* sa tente) à Salem, et sa demeure à Sion ». Telle quelle, cette antienne latine a joué fréquemment un rôle dans les fonctions liturgiques imaginées au moyen-âge pour représenter l'ensevelissement de Jésus, et c'est à ce propos que nous le retrouverons.

Les leçons des trois nocturnes du samedi sont successivement empruntées aux Lamentations de Jérémie, au commentaire de saint Augustin sur les psaumes et à l'Epitre aux Hébreux, tout comme les diverses leçons de ténèbres des deux jours précédents. Quant aux répons, celui que Hartker met en tête de liste et qui était donc chargé par l'ancienne liturgie romaine d'indiquer l'orientation de la cérémonie (1), c'est pour le texte une mosaïque où paraissent diverses phrases prises dans les versets 64 à 66 de Matthieu XXVII. En voici la traduction française : « Le Seigneur ayant été enseveli, le sépulcre fut scellé ; ils avaient roulé une pierre devant l'entrée du tombeau. On plaça des soldats pour le garder. ℣. Afin que ses disciples ne pussent venir pour dérober le corps et ne dissent au peuple : il est ressuscité d'entre les morts. On plaça [des soldats, etc.]. Ce répons *Sepulto domino* présente

(1) Dans l'usage moderne, il vient à la fin de l'office.

une rare unité de thèmes mélodiques, et toutes les incises commencent par le mouvement, soit de quarte, soit de quinte ascendante, avec une seule note interposée. Les autres répons provinnent de diverses sources bibliques. Le deuxième et le troisième, *Hierusalem luge* (1) *et exue te vestibus iocondilatis : induere cinere et cilicio*, etc. et *Plange quasi virgo* semblent inspirés par Joël (I, 8 et 13 et II, 12-13, avec insertion de Jérémie XXV, 34, *ululate, pastores, in cinere et cilicio*, passage qui accentue le caractère de thrène funèbre de tout le morceau). Le cinquième, *O uos omnes* provient des Lamentations (I, 12, 18) ; le sixième, *Ecce quomodo moritur iustus* paraît être une composition ecclésiastique, mais qui fait place dans sa seconde partie à deux versets d'Esaïe [LIII, 7-8). Le septième, *Æstimatus sum*, est pris au Ps. LXXXVIII, 5-6. Le huitième paraît être d'inspiration paulinienne, il a disparu de la liturgie catholique moderne. C'est un résumé du mystère de la Rédemption : « *Agnus dei Christus immolatus est pro salute mundi, nam de parentis protoplasti fraude factor condolens. Quando pomi noxialis morsu in mortem carruit ipse lignum, tunc notauit damna ligni ut solueret* » (2). Le verset, *Christus factus est pro nobis obœdiens usque ad mortem, mortem autem crucis*, vient directement de l'épître aux Philippiens II, 8.

Enfin le neuvième répons de toute la série, *Sicut ouis* est notre vieille connaissance, le passage d'Esaïe LIII, 7-8 où est présenté pour la première fois le thème de l'agneau mené à la boucherie. Il s'accompagne comme verset du texte *In pace factus est* que nous avons relevé il y a peu à propos d'une antienne. C'est probablement à cause de son adaptation présumée aux circonstances que Hartker a recours par deux fois à ce verset pour le répons du samedi saint (6[e] et 9[e] répons).

J'ai gardé pour la fin une pièce qui est remarquable à plusieurs égards, celle que Hartker propose comme quatrième répons du samedi. Pour ce qui est du texte d'abord, il cadre bien avec l'ensemble du nocturne auquel il appartient et qui commémore la visite du Christ aux limbes. Car il constitue une reprise lyrique du même thème et ramasse en quelques mots la substance du drame

---

(1) La leçon adoptée par Solesmes est *Jerusalem surge*. D'accord sur ce point avec Hartker est l'antiphonaire ambrosien du XII[e] siècle (*Pal. mus.*, p. 300).

(2) Hartker, p. 224. L'antiphonaire de Worcester (*Pal. mus.*, XII, p. 126) offre des variantes.

que nous avons trouvé déjà bien formulé au début de l'*Evangilium Nicodemi* : drame ayant pour centre la lutte entre le diable, qui retient enchaînées les âmes des patriarches, et le Christ venu pour les délivrer.

Les paroles de ce répons, assez étrangement, semblent formées de deux fragments hétérogènes. Le premier est un cri de deuil *(Recessit pastor noster, fons aquæ uinæ, ad cuius transitum sol obscuratus est)* (1), le second un chant de triomphe : « ... il a été fait prisonnier, celui qui d'abord avait fait l'homme son captif : aujourd'hui notre sauveur a rompu les portes et les verrous de l'enfer. ℣. En l'apercevant, la mort s'enfuit ; à sa voix, les morts ressuscitent et constatent que les portes de la mort ont volé en éclats. » La mélodie occupe une place à part dans le répertoire grégorien.

La plupart des vingt-sept répons de ténèbres sont plus ou moins communs à toutes les églises de l'Occident chrétien, lesquelles se bornent à leur attribuer des places différentes dans les trois offices de nuit.



De même, une grande élasticité se constate pour l'office de jour tel qu'il est prescrit dans les différentes églises.

Ces cérémonies, parmi lesquelles nous ne considérerons que celles qui ont un caractère dramatique accusé, se concentraient dès le dimanche des Rameaux autour de la Passion du Christ, puisque, à la messe de ce jour, on lisait pour la première fois l'évangile où Matthieu narre les faits (ch. XXVI-XXVII), depuis la délibération des prêtres juifs jusqu'à la déposition dans le sépulcre. Mais le rite marquant de la journée était la procession qui était censée reproduire la chevauchée du Christ vers Jérusalem, et son entrée dans la ville, quelques jours avant la Pâque. Cette action était en honneur dans les pays d'Occident au VIIe siècle, puisqu'elle est décrite par Isidore de Séville († 636), ce qui ne signifie pas nécessairement que de Jérusalem, où elle était établie au IVe, elle soit passée d'abord en Espagne. Il est probable que les chants qui accompagnaient cette cérémonie n'avaient pas cessé, en se transférant de Palestine à nos pays, d'être exécutés à la manière des psaumes antiphoniques, avec répétition d'un refrain entre les différents versets et partage du chœur en deux moitiés se faisant écho. En effet un évêque anglais mort en 709 témoigne que dans

(1) Hartker, p. 223.

les églises soumises à son gouvernement les chants sont ainsi divisés *binis classibus*, entre deux groupes, sauf pour l'Osanna, qui est clamé *geminis concentibus*, en accents jumelés, sur une mélodie qui exprime une joyeuse jubilation (1). Le chant qui répond à cette description est probablement le Versus « *Gloria, laus et honor* » (2) qui figure dans la Procession des Rameaux. Il est vrai qu'on fait honneur du texte de cette hymne à Théodolfe, évêque d'Orléans (Goth italien d'origine ; ca. 760-821), qui fut ami de Charlemagne, puis disgracié par Louis le Débonnaire et que cet empereur relégua dans un monastère d'Angers. A Strasbourg au XIIe siècle, l'hymne à refrain *Gloria, laus* se chantait à la Procession des Rameaux, et était désignée sous le titre de *Versus Thiedolfi* (3). Mais alors, à quoi avait fait allusion Aldhelm, et le morceau ne serait donc pas aussi ancien que permet de le supposer sa construction à refrain et l'opposition des deux demi-chœurs ? Il me semble probable que Théodolfe s'est borné à mettre en vers latins un morceau qui lui était parvenu, soit en grec, soit dans une langue incorrecte. Il acceptait encore, notons-le, la tradition selon laquelle Jésus avait été acclamé par les enfants, à son entrée dans Jérusalem, puisqu'il avait donné son poème pour être réservé au chant des enfants (4).

Le cortège partait autant que possible d'un lieu élevé, chacun brandissant une branche verte, en souvenir des palmes que la foule juive avait agitées sur le passage de Jésus. Amalaire de Metz (mort entre 850 et 851) consigne nettement la signification de cette coutume dans son ouvrage sur les offices ecclésiastiques : « In memoriam illius rei nos per ecclesias nostras solemus portare ramos et clamare Hosanna » (5).

Mais l'Occident ne paraît pas avoir conservé l'usage de faire

---

(1) Aldhelm, évêque de Sherborne, de *Laudibus virginitatis*, P. L., LXXXIX, col. 128. « Cujus rei regulam nostra quoque mediocritas, authentica veterum auctoritate subuita, in sacrosancta palmarum solemnitate bonis classibus canora voce concrepans, et geminis concentibus Osanna persultans, cum jucundae jubilationis melodia concelebrat. »

(2) *Off. maj. hebd.*, pp. 59-60.

(3) Wilmart, *Cantatorium*, p. 24. L'hymne de Théodolfe est publ. dans *P. L.*, CV, col. 308-309, et par Dümmler, *Poetæ latini ævi carolini*, (*Mon. Germ. Hist.* I, Berlin, 1881, p. 558) et dans *Anal. hymn.*, L, pp. 160 ss.

(4) « Versus facti ut a pueris a die Palmarum cantarentur » énonce le titre, d'ailleurs ajouté postérieurement, des *Versus*. Il faut remarquer que le poème de Théodolfe est très long (78 grands vers, au lieu des quelques paires que l'on a généralement conservées).

(5) *P. L.*, CV, col. 1008.

monter l'évêque sur un âne, comme à Jérusalem, afin qu'il incarne plus visiblement la personne du Christ. Pour cette simple raison qu'il n'y avait pas d'ânes en Angleterre, ni en Allemagne, ni en France du Nord. Aussi prit-on l'habitude dans ces pays de représenter la personne de Jésus par un évangéliaire, et c'est en se tournant vers ce livre et en s'inclinant dans sa direction que le chœur chantait le *versus* dont il a été question, *Gloria, laus* (1). Dans quelques villes d'Allemagne toutefois, on avait préféré, et on a gardé longtemps la coutume de sculpter une *ymago Christi cum asino*, en bois colorié et de grandeur presque naturelle qui était tirée sur quatre roues au milieu du cortège (2). A partir du XIe siècle, peut-être sur les conseils de Lanfranc, évêque de Cantorbéry, on commença à faire porter au milieu de la procession le corpus domini, c'est-à-dire une hostie consacrée (3). Au passage des célébrants, les fidèles détachaient leurs vêtements et les étendaient sur le chemin. Ces gestes expliquent le choix des morceaux de chant que l'on exécutait durant la procession, selon un traité sur la liturgie qui date du Xe siècle (4). C'est d'abord, quand le cortège s'ébranle, la longue antienne *Cum appropinquaret dominus* fondée sur les versets 1-3 et 8 de Mt. XXI, puis une autre antienne *Cœperunt omnes* qui devait avoir pour texte le verset 8, puis l'A. *Cum audisse(n)t* (5), qui s'est conservée dans l'office, puis l'A. *Appropinquante* et enfin, au moment où la procession pénétrait dans la ville, le répons *Ingrediente domino* (ancien et transcrit du grec).

Le nombre et la nature des antiennes variait d'un pays à l'autre, d'une église à l'autre, tandis que certaines pièces, comme le répons

---

(1) « Respondet chorus, aspiciens seu inclinans se ad suprascriptum sanctum Evangelium, Gloria laus et honor tibi sit. » (*De divinis officiis*, Xe siècle, *P. L.*, CI, col. 1202.

(2) YOUNG, *Drama*, I, pp. 94-98. Les musées d'Allemagne, et notamment celui de Fribourg, conservent de ces statues roulantes. De même le Schweizeriches Landes-museum à Zurich. La première mention trouvée par Young date de la fin du Xe s., à Augsbourg. Malgré le blâme des Protestants, le *Palmesel* s'est maintenu en certaines régions jusqu'aux XVIIIe et XIXe siècles.

(3) YOUNG, *Drama*, I, p. 92 et A. DE SANTI, *la Domenica delle Palme nella storia liturgica*, dans *La Civilità cattolica*, 1906, pp. 163-165. Voir le *Liber de corpore et sanguine Domini* de LANFRANC dans *P. L.*, CL., notamment col. 435 ss.

(4) *De divinis officiis* faussement attribué à Alcuin, *P. L.*, CI, col. 1200 ss.

(5) Elle joint à un texte fondé sur Jean XI, 12-13, divers fragments considérés comme prophétiques, l'un qui a peut-être pour source Sophonie III, 16 (... Jérusalem, ne crains rien), l'autre emprunté à Zacharie IX, 9 « Voici ton roi... monté sur un âne, le petit d'une ânesse ».

Ingrediente, le versus *Gloria, laus*, faisaient partie de presque tous les offices. De même apparaissent régulièrement, bien que leur place puisse changer, deux antiennes dont l'ancienneté est prouvée par le fait que leur texte se rattache à la légende primitive selon laquelle Jésus aurait été accueilli à Jérusalem par les enfants : « Les enfants des Hébreux, portant des rameaux d'olivier, allèrent à la rencontre du Seigneur, en l'acclamant et en disant : « Hosanna au plus haut des cieux ». Puis : « Les enfants des Hébreux étendaient leurs vêtements sur le chemin en l'acclamant et en disant : « Hosanna au fils de David, béni soit celui qui vient au nom du Seigneur. » Aucun de ces textes n'est une citation littérale d'un des évangiles canoniques, ce qui s'accorde avec l'hypothèse permise de leur très haute antiquité. Mais on en retrouve les éléments dans Mt. XXI, 9, et Jean XII, 12-13.

A Strasbourg, vers la fin du xiie siècle (1), le clergé part de la cathédrale et se rend en dehors de la ville, à Saint-Pierre-le-Jeune, où sont bénis les rameaux de palmier. Là se chante le répons *Collegerunt* (d'après Jean XI, 47-48), qui appartient en propre à cette cérémonie et dont la mélodie, du deuxième ton, est d'une rare originalité (2). La bénédiction achevée, l'on chante trois antiennes, *Turba multa, Ante sexdies* et *Cum audisset populus* (3), toutes établies sur les versets 1 et 12, 13, 15 de Jean XII. Puis l'on reprend le chemin de la cathédrale en chantant l'A. *Cum adpropinquaret* dont il a été question plus haut, puis le « versus Thietolfi ». A un certain endroit les enfants qui escortent les officiants inclinent les branches qu'ils portent, et l'on chante l'A. *Pueri Hebreorum tollentes ramos ;* puis ils retirent leurs habits et en jonchent le sol, tandis que l'on chante l'A. *Pueri Hebreorum uestimenta prosternabant*. A ce moment, on doit être arrivé devant une croix placée là, peut-être à un carrefour, et l'évêque (ou son remplaçant) entonne le « versus », c'est-à-dire l'hymne, *O crux aue spes* [*unica*], puis se prosterne. Toute une pantomime sacrée est ici sommairement indiquée que nous pouvons compléter au moyen de descriptions plus tardives. Car plusieurs villes des régions rhénanes l'ont gardée dans leurs usages jusqu'à la veille de la Réforme. Je la retrouve non seulement à Strasbourg au xive siècle encore

(1) Wilmart, *Cantatorium*, pp. 23 et ss.

(2) *Graduale*, p. 155.

(3) *Ibid.*, p. 163, 162 et 160 ; *Processionale*, pp. 57 et 56 (les deux dernières antiennes).

(Ordinaire de Closener, 1364) (1), mais en Pologne au xve (2), à Constance au xvie (3), et il serait sans doute facile d'allonger la liste. Dans les trois cas cités, l'essentiel du rite est le même. Voici la description de l'usage qu'observe, à la fin du xve siècle, l'église d'Ermeland en Pologne (4) : Deinde procedat sacerdos qui facit officium et prosternat se in faciem suam ante crucem, et alius sacerdos astans habens ramum ut palmam in manu cantet ter *Scriptum est enim* (5) et cum dixerit *percutiam pastorem.* ter quasi uerberando percutiat prostratum. Choro persequente *Et dispergentur oues gregis.* Et tercio chorus ante ueniat. Post hoc officians cantet se erigendo. *Postquam autem surrexero precedam vos in galileam.* Choro persequente *Ibi me videbitis dicit dominus.* Deinde vadunt ambo aleuantes crucem et reuerenter deferant foris ad populum cantando ymnum. *O crux aue spes unica.* Choro persequente *hoc passionis tempore* [par trois fois ; etc.] Ce rite est donc une sorte d'abrégé de toute la Passion, figurée par l'agonie, la flagellation, l'abandon des disciples, qui a pour but de reproduire sous les yeux des fidèles sous une forme plus ou moins symbolique mais néanmoins assez parlante, l'acte suprême de la rédemption. Il n'y a pas à douter qu'une telle cérémonie, accompagnée du chant de pareils textes, ne fût extrêmement émouvante pour les cœurs croyants et que l'âme la plus sèche ne dût en être attendrie.

Revenons au rite strasbourgeois du xiie siècle. Ayant attendu probablement que l'officiant se fût relevé, le clergé et tout le peuple se prosternent alors à leur tour en chantant une A. *Fulgentibus*

---

(1) Déjà connu de dom Martène (*De ant. Eccl. rit.*, III, notamment pp. 76, 140, 162), l'*Ordinarium* de Closener a été mis à contribution par M. l'abbé Walter, sur le sujet qui nous occupe ici, dans l'étude sur *Les Processions de la cathédrale* [*de Strasbourg*] *au moyen-âge* qu'il joint à la publication de dom Wilmart plus haut citée. M. l'abbé Walter s'était servi du ms. 81 de Sélestat. Le chanoine Matthias a depuis affirmé que le ms. original de l'Ordinaire, peut-être autographe, était à Melk (ms. 966), et que le ms. de Sélestat n'en était qu'une copie. Cf. F.-X. et F.-M. Mathias, *Orgues, organiers et organistes de N.-D. de Strasbourg*, Strasbourg, s. d., [1937], pp. 18-19, où quelques lectures sont rectifiées d'après le meilleur manuscrit.

(2) Missale secundum diocesum warmiensem. Impressum Argentine per Fridericum. — Bumbach, Strasbourg, 1497, fol. LXVe, LXVI, (Bibl. de Strasbourg, K 26071, *unicum*).

(3) Cf. Schutiger, *Spicilegien*, p. 40.

(4) Devenu pays de la Prusse orientale entre 1772 et 1919.

(5) Il s'agit dans ce qui suit des diverses incises de l'antienne qui est devenue l'antienne de Magnificat, aux vêpres du dimanche des Rameaux.

palmis prostern(ebant) (1), dont il est difficile de retrouver la musique. Puis l'on se remettait en marche, au chant de l'A. *Occurunt turbe cum floribus* (2). Remarquons que toutes ces antiennes processionnelles des Rameaux sont semblables par le texte au point d'engendrer, à cet égard, une monotonie certaine. C'est qu'il s'agissait, tout en maintenant l'esprit fixé sur les faits à commémorer, de fournir la musique d'un cortège qui avait parfois un long chemin à parcourir. Aussi avait-on retourné en tous sens les quelques versets évangéliques aptes à produire des thèmes convenables à la situation, et prévoyait-on, si les antiennes choisies ne suffisaient pas à mener la procession au terme de sa course, un certain nombre de pièces supplémentaires à ajouter en cas de besoin (3).

Le répons *Ingrediente domino,* avec son verset *Cum audissent,* que le clergé strasbourgeois faisait exécuter au moment de l'entrée dans la ville, était néanmoins assez long pour le conduire jusqu'aux portes de l'église ; il pénétrait alors dans le chœur, assurément par la porte du nord, en chantant le ℟ *Circumdederunt me* (4).



Tandis que les églises des régions rhénanes donnaient leur faveur à un drame en raccourci qui mimait la flagellation et la mort du Christ, d'autres pays avaient introduit dans leur liturgie des Rameaux des éléments de dialogue qui venaient renforcer le pouvoir évocateur de la procession. A Remiremont, selon un usage codifié au XIIe siècle, mais peut-être antérieur (5), l'antienne *Collegerunt pontifices,* que Strasbourg réservait pour le moment précédent, à Saint-Pierre-le-Jeune, la bénédiction des palmes, était

(1) WILMART, *Cantatorium,* p. 24.

(2) Elle figure parmi les A. processionnelles des Rameaux du graduel de Saint-Yrieix (XIe s.), publ. dans *Pal. mus.*, XIII, p. 118 (neumes sur une seule ligne), et parmi celles du *Graduale Sarisburiense* (pp. 82-83). *Graduale,* p. 162 ; *Proces.*, p. 58 (ces deux versions diffèrent légèrement).

(3) Voir les rubriques du *Grad. Sarisb.*, pp. 80 et 83.

(4) Probablement le ℟ *Circumdederunt me viri mendaces* que nous retrouverons dans le *Passionsspiel* d'Alsfeld.

(5) Ordinaire du XIIe siècle, ms. lat. 9486 de la Bibl. nat. de Paris, fol. 9 r°. Young publie ce texte, qu'il croit inédit (*Drama,* I, p. 549). Il ne s'est pas avisé sans doute que déjà Sepet avait relevé ce même passage, dans le même manuscrit sans doute (*Bibl. de l'Ec. des Chartes,* 28e année, p. 11). Par une étrange anomalie, l'évangile désigné comme faisant suite à ce répons est celui de Marc, alors que Matthieu est presque toujours conservé pour le dimanche des Rameaux.

partagée pour la même cérémonie entre plusieurs chanteurs. Deux d'entre eux disaient les parties de narration, telles que « Les principaux sacrificateurs et les Pharisiens tinrent conseil et dirent ». Alors le chœur au complet intervenait pour clamer au nom des personnages en question : « Que ferons-nous ? car cet homme fait beaucoup de miracles. Si nous le laissons faire, tout le monde croira en lui [et les Romains viendront, qui détruiront et ce lieu et notre nation] (1) ». Les deux chantres reprenaient alors : « Un d'entre eux, nommé Caïphe, qui était le souverain sacrificateur cette annéelà, leur dit. » Caïphe lui-même prenait alors la parole, représenté par un seul membre du chœur, pour chanter les phrases extraites du verset 50 de Jean XI : « Il vaut mieux qu'un homme seul meure, et que toute la nation ne périsse pas. » De nouveau les deux chantres expliquaient : « Depuis ce jour-là ils pensèrent à le faire mourir (Jean XI, 53), disant : » Et le chœur, pour terminer, reprenait le refrain « afin que les Romains ne viennent pas détruire notre pays et notre nation ».

Sans aller jusqu'à la figuration de Caïphe par une seule personne, l'église de Rouen répartissait aussi, au XIII[e] siècle, entre divers groupes le chant du répons *Collegerunt*. Le verset *Unus autem* est confié à un quatuor de prêtres revêtus de chapes les unes rouges, les autres vertes, qui l'exécutent devant les portes de la cathédrale, au retour de la Procession des Rameaux. Quand le cortège est entré dans l'église, quatre diacres vêtus de chapes noires, et tournés les uns vers les autres comme s'ils tenaient conseil, chantent le ℟. *Principes sacerdotum consilium fecerunt* (2).

Cette division des chants liturgiques entre plusieurs groupes chargés de figurer aussi fidèlement que possible les épisodes du drame de la Passion, présage la répartition, sur le point de naître, de l'Evangile de la Passion lui-même entre plusieurs chanteurs, répartition qui a dû s'établir au XIII[e] siècle au plus tard.

Une autre addition au rite des Rameaux (qui est connue pour l'Angleterre et se pratiquait notamment à Salisbury) a fait fortune dans le drame liturgique (3), est celle du prophète, représenté par un

---

(1) Cette réclame manque dans le manuscrit.

(2). Ms. lat. 904 de la Bibl. Nat., fol. 79 v°-80 v°.

(3) K. Young nie (*Drama*, I, p. 550) qu'il y ait eu connexion directe entre le prophète des processions de Rameaux et le Jeu des Prophètes, selon l'hypothèse soutenue par Feasey (*Ancient English Holy Week Ceremonial*, Londres, 1897, p. 75). Une contagion entre les deux pratiques paraît cependant difficile à éliminer.

enfant, lequel, à un certain moment de la Procession, venait couvert de vêtements spéciaux *(ad modum Prophetæ indutus)* (1) pour chanter divers textes annonciateurs du Christ. Plusieurs églises de France avaient adopté une autre cérémonie symbolique, qui me paraît être le fruit d'une contamination (très ancienne d'ailleurs et déjà effective au IXe siècle) entre la mise en scène de l'Entrée à Jérusalem et celle de la Descente aux limbes (2). Au moment où l'évêque, ou son remplaçant, à la tête du cortège processionnel, se présentait devant la porte de l'église, il la trouvait fermée. Par trois fois il la frappait en chantant le verset du Ps. XXIV qui amorce un dialogue entre ceux qui viennent au nom du roi de gloire et ceux qui résistent : dialogue appliqué, nous l'avons vu, dès le ve siècle au moins, à l'entrée du Christ aux Enfers (3). Des chantres placés à l'intérieur de l'église, répondaient par trois fois : « Qui est ce roi de gloire ? » Quand cette question était posée pour la troisième fois, le célébrant ripostait : « Le seigneur des armées, voilà le roi de gloire » (Ps. XXIV, 10), et les portes closes cédaient devant lui. Il pénétrait dans l'église, tandis que le *cantor* entonnait le ℟. *Ingrediente Domino*, et alors se faisait un nouveau prosternement devant la croix, si la « station » exécutée au cours de la procession n'avait pas eu l'ampleur nécessaire (4). Mais il est clair que ce rite à la porte de l'église ne cadre pas avec l'ensemble de la cérémonie des Rameaux, qu'il n'y offre aucun sens — puisque l'entrée de Jésus à Jérusalem qu'il s'agit d'évoquer, s'est opérée sans obstacle .On peut supposer que la mise en œuvre spectaculaire du Ps. XXIV produisait un effet dramatique si sûr que le clergé saisissait toutes les occasions de renouveler ce rite, à propos et hors de propos. Sa destination originelle avait probablement été, d'ailleurs, d'appartenir au cérémonial de la dédicace des églises (5).

---

(1) Young. *Drama*, I, p. 93.

(2) Selon Martène, ce rite figurait aux missels d'Arles, Bourges, Châlons-sur-Marne, Poitiers, Le Mans, Rouen, Nantes, Tours, etc. (*De ant. Eccl. rit.*, III, p. 72 *b*).

(3) *Evangel. Nicod; Descensus ad inferos*, cap. v (Tischendorf, p. 397).

(4) « ... tum fiebat crucis adoratio, si ad stationem facta minime fuisset » (Martène, *op. cit.*, *ibid.*).

(5) Il reste bon nombre de prescriptions anglaises, germaniques et françaises, depuis le IXe jusqu'au XIVe siècle, qui montrent l'emploi du Ps. XXIV dans le rituel de consécration des églises. Le beau rituel messin du IXe siècle, ms. lat. 9428 de la Bibl. nat., qui est un *ordo* bénédictin, stipule que l'évêque officiant, parti de la porte septentrionale de l'église, fait une fois le tour de l'édifice ; revenu à la même porte, il la heurte à trois reprises en clamant chaque fois « *Tollite portas, principes, uestras, et eluamini portes æternales,*

Secondairement il avait servi à l'évocation de la descente aux limbes. C'est quand la signification réaliste de ces diverses cérémonies cesse d'être nettement distinguée qu'un même rite peut s'employer dans des circonstances disparates.

Cette absorption du rite commémoratif de la Descente aux enfers dans la procession qui figure l'entrée de Jésus à Jérusalem était déjà accomplie à Laon au IXᵉ siècle. Cette église, qui célébrait le cortège des Palmes le samedi, veille des Rameaux, ajoutait en effet aux antiennes propres de cette cérémonie, *Cum appropinquaret Jesus, Collegerunt pontifices, Cœperunt omnes turbe*, etc., l'important morceau par lequel l'Eglise célébrait, dans la plupart des autres lieux, la Délivrance des justes par Jésus ressuscité, *Cum rex glorie* (1).

Après la procession mimétique des Rameaux, l'office du jeudi-saint dans l'après-midi comportait de nouveau une large part de

---

et introibit rex gloriae ». Quelqu'un répond de l'intérieur « *Quis est iste rex gloriæ* ? » Le prélat fait alors une seconde fois le tour de l'église et revient chanter trois *Tollite portas*. C'est seulement après le troisième tour que le pontife, à la question qu'on lui pose de l'intérieur, répond « *Dominus uirtutum, ipse est rex gloriæ* » et que les portes s'ouvrent (fol. 101 rº). On trouve un rite semblable dans le pontifical anglais de Lanalet (xᵉ s., m. 368 de la Bibl. mun. de Rouen, reprod. dans le t. 74 des Publ. de la Société Henry Bradshaw, 1936, p. 5). Les choses se passaient de la même façon dans le diocèse d'York, au monastère de Jumièges, à Reims, à Noyon, à Narbonne, à Cambrai (MARTÈNE, *De ant. Eccl. rit.*, lib. II, cap. XIII ; éd. de 1788, respectivement aux pp. 247 *a*, 250 *a*, 259 *b*, 260 *b*, 264 *a*, 272 *a-b*). Mais à Cantorbéry, Cahors, Lyon (*ibid.*, pp. 255 *b*, 262 *a*, 268 *b*), l'évêque chantait les trois *Tollite portas* à la suite les uns des autres, sans les séparer par une promenade autour de l'église. L'évêque de Mende, Guillaume Durand, qui au XIIIᵉ siècle confirme les détails de ces rites (*Rationale divin. officiorum*, lib. I, cap. VI,; éd. de Lyon, Beraud, 1584, fol. 25 vº), et en atteste ce faisant la vitalité en France, fournit ensuite l'explication de leur symbolisme (fol. 26 vº). Le triple tour que fait l'évêque autour de l'église avant chacun des heurts qu'il donne à la porte signifie : le premier, la venue du Christ sur la terre depuis le ciel ; le second, sa descente aux limbes ; le troisième, la remontée des limbes, la résurrection et l'ascension. Grâce à ce symbolisme, la cérémonie de la dédidace est rattachée à la représentation du *Descensus ad inferos*. Mais il est à peine besoin de remarquer ici que l'interprétation des symbolistes est, sur ce point comme sur tant d'autres, très postérieure aux rites. — Voici la mélodie que l'Antiphonaire de Worcester (*Pal. mus.*, XII), attribue à l'antienne *Tollite*, dans la cérémonie de consécration des églises, où elle est suivie normalement du Ps. XXIV.



(1) *Pal. mus.*, X, pp. 85 et ss.

représentation symbolique. Le moment semblait venu de raviver le souvenir de la Cène telle qu'elle s'était concrètement déroulée, interrompue par le Lavement des pieds et accompagnée des dernières instructions de Jésus à ses disciples. Comment une action si importante n'aurait-elle pas suscité une interprétation réaliste de la part de ce moyen-âge si porté à dramatiser tous les textes liturgiques ? au point qu'il célébrait, au début du carême, la mort et l'enterrement de l'alleluia, sa résurrection le dimanche de Pâques (1).

Un souci de fidélité aux données traditionnelles touchant l'heure du Dernier repas avait, aux siècles primitifs, fait adopter le soir, au lieu du matin, pour la célébration eucharistique du jeudi saint. En Afrique au IVe siècle, comme en témoigne le concile de Carthage (397), qui permet de rompre ce jour-là le jeûne eucharistique à cause de l'heure tardive, on prenait l'Eucharistie après le repas du soir (2). Cet usage fut abandonné, mais on garda la coutume de faire servir, dans les monastères, le souper de la communauté à une reproduction fictive du Dernier repas. Quelques-uns poussaient le souci de l'imitation réaliste jusqu'à se mettre à table quelques instants, puis à se lever pour effectuer le rite du Lavement des pieds, et revenaient alors dîner (3). Dans les églises publiques, le repas était supprimé, et l'office se réduisait au Lavement des pieds avec le chant d'antiennes qui énumèrent les conseils du Christ à ses disciples. Il est possible que ce rite soit né en Espagne, pays où la liturgie a toujours eu le caractère le plus fortement dramatique (4). Le fait est que le concile de Tolède de 694 ordonne l'accomplisse-

---

(1) Selon le *Dict. d'archéologie*, I, col. 1245, c'était un usage presque universel d'abandonner tout chant d'*alléluia* au début du carême, plus tard dès la Septuagésime. On imagina des cérémonies pour le départ de l'alleluia ; on composa de multiples offices où lui étaient souhaités bon voyage et heureux retour. A Toul et dans quelques autres diocèses, on ensevelissait l'alleluia comme une personne morte. Il était enterré au cimetière avec cris et larmes. Le dimanche de Pâques il était censé ressusciter. On trouve l'office du « départ de l'alleluia » dans tous les pays de l'Occident chrétien, en particulier France, Espagne, Allemagne et Angleterre. Cf. Blume, *Des Alleluias Leben, Begräbnis u. Auferstehung*, dans *Stimmen aus Maria Laach*, 1897, t. I, pp. 429 ss. ; A. de Santi, *Rassegna gregor.*, IV, col. 153.

(2) Duchesne, *Origines*, p. 237 ; Cf. Martène, *op. cit.*, III, p. 100 *b*.

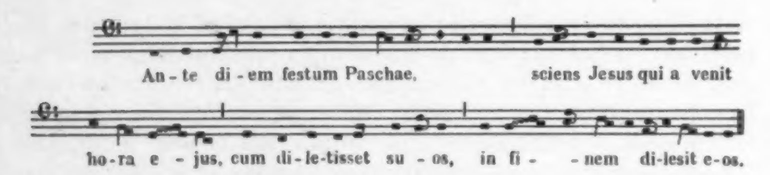
(3) *De div. off.* (xe siècle). *P. L.*, CI, col. 1207.

(4) Anglès, *la Mùsica a Catalunya fins al segles XIII*. Barcelone, 1935, p. 269. *Le Liber ordinum* en usage dans l'Eglise d'Espagne et rédigé dans la 2e moitié du VIIIe siècle décrit toute la cérémonie du Lavement des Pieds et donne leurs antiennes avec neumes (*Dict. d'Archéol.*, VIII, 2, col. 2005 et ss.).

ment de cette action, au risque, pour le prêtre qui tenterait de s'y soustraire, d'être privé de la communion pendant deux mois (1). A partir du VIIIe siècle, la cérémonie se répandit dans tout les pays. Des pauvres et des voyageurs étant rassemblés dans l'église, l'évêque, ou son remplaçant, passait devant chacun d'eux, leur faisait distribuer de la nourriture et leur lavait les pieds. Dans leurs palais, les rois accomplissaient un rite semblable (2). Les antiennes chantées au cours de cet office variaient, ainsi que les psaumes corrélatifs, selon les lieux. Voici pour prendre un exemple la description de la cérémonie, telle qu'elle se déroulait dans l'église de Besançon au XIe siècle (3). Soixante pauvres étaient rassemblés, auxquels on faisait tout d'abord un don en argent, pain et vin, les plus âgés d'entre eux étant traités au réfectoire. Durant ce temps, l'archevêque se préparait en se ceignant, pour accomplir la parole évangélique : « et ayant pris un linge, il s'en ceignit » (Jean, XIII, 4). D'autre part, la salle du chapitre, représentant la salle où s'était tenue la réunion suprême, était décorée de rideaux, de tentures et de toutes sortes d'ornements. Le diacre de l'église se vêtait d'habits de fête et se rendait, précédé de servants qui portaient l'encens, et les candélabres, au chapitre. Là il lisait (vraisemblablement sur le ton réservé aux évangiles) tout le récit des actes et des discours de Jésus dans le Cénacle, soit cinq chapitres de Jean (XIII, 1, jusqu'à XVII, 26). Pendant cette lecture, l'on dispose les bassins et les linges nécessaires pour le lavement. L'archevêque et ses assistants commencent alors l'opération, qui s'accompagne de chants où est reprise lyriquement la narration évangélique. D'abord, les A. *Dominus Jesus* (4) et *Mandatum novum* (5) (Jean, XIII, versets 4, 12, 13, 15 et *ib.*, verset 34). Cette dernière antienne sert d'introduction au Ps. CXIX, *Beati immaculati*. Vient alors l'A. *Ante diem festum* (*ib.*, verset 1) dont voici l'une des formes musicales (6) :

---

(1) MARTÈNE, *op. cit.*, p. 99 *b*.
(2) *Ibid.*, p. 100 *b* (Robert Le Pieux, roi de France).
(3) D'après un Pontifical auquel Martène attribue la date de 1100 environ (*ibid.*, p. 109 *a*). Cf. p. 110 *a*.
Les chants admis dans l'église de Laon aux IXe-Xe siècles (*Pal. mus.*, X, pp. 130 ss.) décrivent dans tous leurs détails les actions de Jésus et ses entretiens avec ses disciples. On y mêle l'histoire de la pécheresse oignant les pieds de Jésus et les essuyant de ses cheveux.
(4) *Off. maj. hebd.*, p. 74.
(5) *Ibid.*, p. 73.
(6) *Antiphonale*, p. 408.



Puis l'Antienne du 4e ton *Postquam surrexit* suivie du Ps. LXVII, *Deus misereatur nostri* (1). Il est probable que les célébrants attendaient pour accomplir chacun des gestes prévus que l'antienne où ce geste est décrit en vînt à être chantée. Ainsi, pendant l'A. *Domine, tu mihi lavas pedes* (2), et pendant celle qui venait ensuite, *Domine non tantum pedes* (3) se mimait peut-être le jeu de scène si abondamment représenté dans les peintures des manuscrits, où l'on voit Pierre d'abord faire un geste de dénégation, puis montrer sa tête en acceptant l'humiliation de son maître (4). L'enseignement tiré par Jésus de son acte était alors rappelé dans les A. *Si ego Dominus* (5) et *Diligamus nos invicem* suivies du Ps. LXXXIV, *Quam dilecta*. Une des dernières antiennes était une pièce longue et de forme particulière, *Ubi caritas*, où s'exprimait la résolution de suivre désormais la loi d'amour entre chrétiens (6).

---

(1) *Off, maj. hebd.*, p. 73.

(2) *Ibid.*, p. 74.

(3) Disparue de l'usage moderne.

(4) Voir les figures du chap. II (livre III) dans Millet, *Iconographie*.

(5) *Off. maj. hebd.*, p. 75, d'après Jean XIII, 14. Les chants qui suivent, dans le pontifical bisuntin, sont difficiles à identifier.

(6) Dom Wilmart a prouvé (*L'Hymne de la charité*, dans *La Vie et les arts liturgiques*, 1923, pp. 250 ss., et notamment p. 254) que l'antienne *Ubi caritas* s'est d'abord chantée dans les monastères bénédictins du nord, pour le lavement des pieds mutuel des frères qui devait avoir lieu chaque samedi soir. Elle a pu être composée soit à Saint Gall, soit à Reichenau, soit à Vérone. Elle était répandue dans l'empire franc au IXe siècle, c'est-à-dire peu de temps après sa naissance, et l'on y chantait avec douze versets. Mais en Italie centrale elle n'est attestée qu'au XIe siècle. C'est vers ce même temps, semble-t-il, que sa destination a changé et qu'elle a été réservée au lavement du jeudi saint.

Dans l'ensemble, les antiennes utilisées au moyen-âge pour le Lavement des pieds étaient plus nombreuses et plus développées que celles qui se sont maintenues dans cette cérémonie. Il est clair que le rite était fort long et exigeait beaucoup de chants. On y incorporait parfois des antiennes rappelant l'onction des pieds de Jésus par Marie. (A. *In diebus illis mulier que erat in ciuitate peccatrix ;* A. *Maria ergo unxit pedes*, etc. : ainsi notamment à Remiremont au XIIe siècle, selon le rituel plus haut cité, ms. lat. 9486 de la Bibl. nat., fol. 24). Jean d'Avranches au XIe siècle nous rend compte de

C'est seulement après cette cérémonie de *lotione pedum*, ou, comme l'on disait, aussi, du *Mandatum* (ce mot étant le premier de l'antienne *Mandatum novum do vobis*) que se faisaient aux x[e] et xi[e] siècles (1) la dénudation des autels, lesquels étaient dépouillés de leurs nappes et ornements, pour signifier que le Christ avait été privé de ses vêtements et abandonné de tous (2). L'antienne *Diuiserunt sibi uestimenta mea* y était dite sans mélodie (parce que la musique est un ornement dont le texte aussi devait être dépouillé), avant et après le Ps. XXII, qui est le cri de l'homme assailli de toutes parts, déchiré, anéanti, et qui néanmoins garde confiance en Dieu.

Le vendredi saint, ainsi qu'en principe le samedi (3), l'Eglise latine n'avait jamais adopté la coutume de célébrer la messe sous sa forme établie pour les autres jours, c'est-à-dire avec consécration de l'hostie. Au temps qui nous occupe, en effet, la messe était devenue, aux yeux des théologiens, une représentation, une répétition de la vie du Christ (4). Les symbolistes admettaient que ses diverses parties figuraient les grandes phases de cette vie terrestre, l'essentiel de la célébration, sa partie centrale correspondant à la Passion et à l'ensevelissement (5). Ce mode d'interprétation avait eu tant de succès depuis Amalaire de Metz qu'un des plus grands propagateurs du système symbolique, Honorius d'Autun, ne craignait pas d'écrire dans sa *Gemma animæ* (vers 1100) : « Il faut savoir que ceux qui récitaient des tragédies dans les théâtres représentaient par leur gesticulation, devant le peuple, les actes des héros

---

l'assimilation qui a pu se produire entre l'onction de Marie et le lavement de la Cène ; Marie a lavé de ses larmes les pieds du Seigneur, et ce qu'elle a fait pour le chef, nous devons le faire pour les membres (*De off. Eccles.*, éd. Delamare, p. 29). Le *Missale romanum* de 1474 enregistre encore un grand nombre d'antiennes au *Mandatum*. La grande hymne *Ubi caritas* y comprend beaucoup de versets (9 avec *Vbi* pour refrain).

(1) Selon le *De div. off.*, *P. L.*, CI, col. 1207 ; Martène, *op. cit.*, III, p. 125 *a*. Jean d'Avranches indique nettement le symbolisme de ce geste.

(2) Par la suite, la dénudation des autels s'est effectuée en dépit de l'ordre des faits commémorés, avant le *Mandatum*. Ce nouvel arrangement est fixé dans le *Missale Romanum* de 1474 (p. 158).

(3) La messe du samedi, remarquait déjà dom Martène, appartient en réalité à la nuit suivante (*op. cit.*, III, p. 127 *a*). C'est donc une anticipation de la messe de Pâques, célébrant un jour à l'avance la Résurrection. L'Eglise grecque, observe le même auteur (*ibid.*) s'abstient de messe durant tout le carême, samedis et dimanches exceptés.

(4) Duchesne, *Origines*, p. 47.

(5) Amalaire de Metz, *P. L.*, CV, notamment col. 1126 ; cf. Young, *Drama*, I, pp. 81-82.

(pugnantium). Ainsi notre tragique [le célébrant] représente par ses gestes dans ce théâtre qu'est l'église, pour le peuple chrétien, le combat qu'a livré le Christ, et il lui impose *(inculcat)* l'idée de la victoire remportée pour sa rédemption. Ainsi, quand le prêtre dit « *Orate* », il parle pour le Christ qui, durant l'agonie soufferte à notre bénéfice, a recommandé aux apôtres de prier. Par le silence [qui s'établit à la secrète], il donne à entendre que le Christ a été conduit au sacrifice comme un agneau privé de voix. Par le chant de la préface, il donne expression à la clameur du Christ suspendu à la croix... » (1)

Il est douteux que les inventeurs de telles explications aient pensé faire autre chose qu'exciter les fidèles à plus de dévotion en reliant étroitement la messe quotidienne à l'oblation du Christ sur le calvaire. Ils savaient sans doute ne proposer que des figures. C'est pourquoi ces images cédaient, le vendredi saint, devant le réalisme plus précis des antiques cérémonies de la journée. Le renouvellement symbolique du sacrifice de Jésus n'avait pas lieu d'être effectué durant les jours où se commémorait, avec un grand luxe de détails, ce sacrifice lui-même. La synaxe « liturgique », c'est-à-dire comportant la consécration, qui s'était étendue en Occident, au siècle que nous prenons pour base, à presque tous les jours de l'année, cédait donc traditionnellement, le vendredi saint, à un ensemble de lectures, de prières et d'actions resté beaucoup plus proche que la messe des cérémonies primitives « aliturgiques ».

Sans doute, avec le temps, l'office des « Présanctifiés » en était venu à prendre certains aspects de la messe des autres jours. Mais cette ressemblance est plus apparente que réelle. Ainsi l'on a assimilé, à partir du xe siècle, le premier chant de cet office, *Domine audiui*, en lui conférant le même titre, aux traits qui se chantent durant le carême à la place du répons alléluiatique (2). Cette appellation est injustifiée, puisque le trait débite en général les versets successifs d'un psaume, ce qui n'est pas le cas dans le morceau en question. Ainsi encore c'est par une déformation de la coutume primitive que l'Adoration de la croix et l'ensemble des cérémonies connexes a été transféré de l'après-midi à la matinée,

---

(1) *P. L.*, CLXXII, col. 570 ; cf. Young, *ibid.*, p. 83.

(2) P. Wagner, *Einführung*, I, p. 90. Auparavant, la même pièce était désignée plus justement comme répons.

induisant le peuple à croire qu'il s'agissait d'une célébration semblable à la messe des jours ordinaires.

Par plusieurs traits les cérémonies du vendredi saint rappellent la pratique hiérosolomitaine des siècles anciens, et la continuité entre l'une et les autres n'a jamais été rompue. Tout d'abord, la coutume s'était conservée de célébrer l'office, ce jour-là, par une fiction traditionnelle « à Sainte-Croix de Jérusalem », c'est-à-dire dans cette basilique romaine qui elle-même avait été élevée pour représenter les édifices que Constantin avait érigés sur les Lieux saints (1). Ensuite on avait respecté l'heure de la principale réunion autour de la croix, qui était l'heure de none. Mais la tendance à rapprocher l'office diurne du vendredi de la messe habituelle avait fait avancer, par une nouvelle fiction, la récitation de l'office appelé « none » au début de la matinée (2), ce qui permettait d'anticiper toute la célébration.

Celle-ci commençait par une série alternée de lectures et de répons qui nous ramène, tant par sa texture que par les morceaux lus et chantés, aux premiers temps de l'organisation liturgique. La première leçon est une prophétie, tirée d'Osée (v. 1-60), et qui semble décrire à l'avance le supplice et la résurrection du Christ. Les synaxes primitives comportaient en effet une première lecture, tirée de l'Ancien Testament, et pour cette raison dite *prophetica,* avant la lecture apostolique et la lecture évangélique qui seules se sont maintenues dans la messe (3). A la lecture d'Osée sert de réponse le chant (en style musical de répons) qui a pour

---

(1) P. Grisar (*Civilità cattolica,* série 16, III, pp. 719-730, Rome, 1895). Les édifices réunis à Rome autour de Saint-Jean de Latran formaient une reproduction des monuments de Jérusalem, de façon qu'on pût imiter exactement la liturgie hagiopolite de la semaine sainte. De même à Bologne, le groupe d'églises aujourd'hui appelé San Stefano a été édifié en vue de commémorations réalistes de la Passion. Cet ensemble de monuments et de *cortili* remonterait, à travers divers remaniements, jusqu'à Saint Pétrone (432-449) qui l'aurait fondé dans ce but. Cf. G. Belvederi, *La liturgia della Passione a Gerusaleme e in occidente al secolo IVe al V,* dans *Riv. di arch. crist.,* VIII [1931], pp. 315-346. Selon Hartker, la « station du dimanche des Rameaux se fait au « Latran », de même que celle du jeudi saint ; celle du vendredi, « *ad Hierusalem* » et celle du samedi de nouveau « *ad Lateranis* ». Mêmes indications dans l'Antiphonaire de Laon du IXe-Xe s. (*Pal. mus.,* X).

(2) C'est-à-dire à l'heure réservée d'ordinaire à l'office de tierce.

(3) La leçon prophétique a disparu de la messe romaine dès le Ve siècle, mais les liturgies gallicane et ambrosienne l'ont conservée plus longtemps ; quant au rite mozarabique, il ne l'a jamais abandonnée. (*Dict. d'archéol.* XI, 1, col. 654).

texte les premiers versets du cantique d'Habacuc, et dont l'antiquité semble affirmée par le seul choix de ce texte (1).

Ce répons, qui partage avec le genre nommé *trait* le caractère d'une pièce chantée sans aucune reprise, comporte, dans les manuscrits de chant grégorien les plus anciens, cinq versets. Les cinq mélodies indépendantes sont juxtaposées et n'offriraient rien de commun en dehors de la tonalité générale (celle de *ré* plagal), si les finales des strophes 1-2, puis 3-4-5 ne se reproduisaient, mettant dans l'ensemble un système de deux rimes musicales (2).

C'est le même procédé, mais plus cohérent encore, qui se présente dans le deuxième chant de cet office, le trait qui suit la seconde leçon du jour empruntée à l'Ancien Testament (il n'y a pas ce jour-là de leçon apostolique, c'est-à-dire d'épitre). Cette seconde leçon « prophétique », prise au passage de l'Exode (XIII, 1-11) où est détaillée la prescription de l'Agneau pascal, rapproche les auditeurs du drame plus que ne l'avait encore fait le texte d'Osée. Vient alors le trait *Eripe me. Domine*, qui déroule la presque totalité des versets du Ps. CXL (v. 2-10 et 14). Il commence par le même dessin que la pièce précédente : d'où l'on pourrait conclure que ces deux morceaux forment un groupe composé, ou centonisé, pour les circonstances particulières où la liturgie les emploie, avec une intention d'unité. Notons aussi que le morceau se termine par la même formule qui avait servi de conclusion commune aux trois premières

---

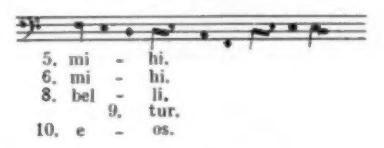
(1) Une raison de plus est le fait que la traduction latine n'est pas celle de la Vulgate, mais une version dérivée de la Septante, qui est probablement celle de la *vetus itala*, c'est-à-dire telle qu'on la connaissait avant saint, Jérôme. (Le passage qui nous intéresse n'est malheureusement pas conservé dans les fragments qui restent de la *vetus itala).*

Les cantiques empruntés à l'ancien Testament ne sont pas tous employés dans la liturgie romaine, et ceux qui y figurent appartiennent à des offices très anciens. Celui de Habacuc fait partie des quatorze à quinze pièces qui, sous le nom d'ᾠδαί, étaient parfois jointes dans les manuscrits grecs de la Bible à la collection des psaumes (H. B. Swete, *An introd. to the Old Testament in Greek*, Cambridge, 1900, pp. 253 ss.).

Avant la « compilation » du trait *Eripe me*, le cantique de Habacuc venait en second lieu seulement, et l'on chantait après la leçon prophétique, le trait *Qui habitat* (Ps. XCI ; aujourd'hui au premier dimanche de carême) ou le trait *Domine, exaudi orationem* (Ps. CII ; aujourd'hui au mercredi saint). *Eripe me* ne figure encore ni dans le missel de Rheinau (prov. de l'abbaye de Nivelles, viiie-ixe s. Cf. Hesbert, *Antiph. miss. sextuplex*, p. 78 *b*), où il est remplacé par *Domine exaudi*, ni dans celui du Mont-Blandin (même époque ; cf. *ibid.*). Mais il est présent dans le missel de Monza, que pour cette raison on doit ramener au viiie siècle.

(2) *Graduale*, pp. 192 ss. ; *Off. maj. hebd.*, pp. 130 ss.

strophes (1) du répons *Domine audiui*. De même les deuxièmes versets ont entre eux de fortes ressemblances mélodiques, et d'autres correspondances abondent dans le reste de la pièce. Tout comme dans le premier répons, les finales de strophes, dans le trait *Eripe me*, se ramènent à un petit nombre de types, et il y a identité des phrases terminales dans les versets 5, 6, 8, 9 et 10 :



Les similitudes que nous constatons entre ces deux morceaux, de forme et de fonction exceptionnelles dans l'ensemble du répertoire grégorien sont à rapprocher d'un mot instructif tombé de la plume du faux Alcuin qui a composé le *De Diuinis officiis*. Parlant du trait *Eripe me* il le dit tout récemment combiné, *nuperrime compilatum* (2). L'explication de ce mot est aisée quand on a observé les analogies qui unissent les deux morceaux dont il s'agit. *Eripe me* a été composé à une époque relativement tardive, c'est-à-dire au VIIIe ou au IXe siècle (3), sur le modèle et à l'aide des mêmes formules que le répons *Domine audiui*, beaucoup plus ancien. Nous saisissons sur le vif, dans ces deux morceaux, les procédés de copie, de décalcage, non toutefois servile mais gardant une certaine liberté d'interprétation, qui ont permis de multiplier les répliques mélodiques d'un même original et d'élargir le répertoire, sans nuire à son homogénéité. La transformation opérée sur la cantilène *Domine, audiui auditum tuum*, de façon qu'elle s'applique, le poids des mélismes se portant sur les syllabes significatives, au texte *Eripe me, domine, ab homine malo*, nous fait pénétrer dans les secrets des musiciens qui ont constitué la liturgie unifiée de l'époque carolingienne. Nous comprenons par cette analyse comment un nombre assez restreint de formules mélodiques consacrées a fourni, grâce à un habile modelage, une quan-

---

(1) H. Riemann a montré la construction strophique des mélodies de traits (*Sammelbände der I. M. G.*, IX, 1908). Et à cet égard le répons *Domine andiui* participe de la nature du trait.

(2) *P. L.*, CI, col. 1209.

(3) Gastoué le dit (*Orig.*, 248) présent dans le graduel de Monza (VIIIe s.).

tité considérable de chants ayant tous cependant leur caractère propre.

La troisième leçon, qui s'enchaîne directement aux deux premières et à leurs réponses mélodiques, n'est autre que la lecture des chapitres XVIII et XIX de l'évangile selon Jean où se trouve tout le récit de la Passion, jusques et y compris la mise au tombeau. Le mode de récitation musicale sur lequel s'est lu ce récit à travers les âges forme une question si importante pour l'objet qui nous occupe ici que nous l'examinerons dans son ensemble en lui consacrant bientôt un chapitre à part.

Avec la leçon évangélique se terminait, au temps où se sont constitués les premiers manuscrits musicaux, la synaxe sans consécration qui formait alors un office indépendant (1). Un peu plus tard, on a enchaîné cette réunion avec la lecture solennelle des oraisons spéciales au vendredi saint et avec la cérémonie de l'Adoration de la Croix. Le récitatif des oraisons, qui se développe tout entier sur quelques notes, ne nous arrêtera pas ici. Beaucoup plus intéressante pour nous en raison des éléments antiques qu'elle englobe, et des amorces de représentation dramatique qu'elle contient, est la fonction qui commence ensuite.

L'Adoration de la Croix, c'est-à-dire l'hommage solennel rendu à la croix, avec prostration et baiser, dérive de la cérémonie qui, selon Ethérie, occupait à Jérusalem, toute la matinée du vendredi (2). Selon la plus ancienne législation romaine qui soit connue (3), elle se faisait au chant de l'A. *Ecce lignum crucis* accompagnant le Ps. CXIX, *Beati immaculati*, prévu sans doute pour être chanté durant le défilé des croyants devant la croix. A partir de quel moment ce chant de psaume a-t-il fait place à tout un jeu mimique avec répétition de l'antienne *Ecce lignum* sur des degrés de plus en plus élevés ? je croirais volontiers que ce rite a été pratiqué à Byzance en des temps fort anciens pour ne s'introduire

---

(1) C'est ce qu'affirme Gastoué, *Origines*, p. 265. Si l'on examine des tableaux comparés de l'ordre des offices dans différentes églises, tels qu'on en trouve dans *Pal. mus.*, XIV, pp. 300 ss, on se rendra compte de l'extrême diversité qui régnait d'un pays à l'autre et de l'impossibilité de préciser une disposition « normale » des cérémonies. Je ne peux décrire ici qu'une sorte de moyenne.

(2) Le mot *adoration* a, dans le cas présent, son sens étymologique qui est celui d'application de la bouche (os) à l'objet sacré.

(3) Ordo I de Mabillon, d'après DUCHESNE, *Origines*, p. 239. L'Adoration est attestée pour l'abbaye bénédictine de Saint-Amand au VIII[e] siècle *(ibid.*, p. 451).

dans l'Eglise latine qu'assez tard et sporadiquement (1). Car c'est une coutume invétérée des églises orientales que la redite de paroles liturgiques marquantes à des hauteurs différentes de l'échelle musicale, selon une gradation qui frappe étrangement l'esprit des auditeurs. Peut-être est-ce à Byzance aussi qu'on a imaginé de découvrir peu à peu l'objet qui figure l'instrument de la rédemption et qui a préalablement été enveloppé dans une sorte de sac. L'officiant montre d'abord le haut de la croix, et entonne pour la première fois *Ecce lignum*, que ses aides poursuivent, et à quoi le chœur répond *Venite, adoremus* en se prosternant. Il reprend alors, un ton plus haut, la même antienne.et montre de nouveau la croix après en avoir découvert le bras droit ; il provoque la même réponse que précédemment, et également un ton au-dessus. A la troisième fois, c'est la totalité de la croix qui apparaît, et les chants sont encore élevés d'un degré.

Ce rite n'était pas admis dans toutes les églises, et changeait fréquemment de place dans l'office. En France, et dans certains pays où primait la liturgie gallicane, il était souvent précédé par un groupe de chants nommés *impropères*, auquel on avait associé certaines acclamations venues elles aussi d'Orient (2) et qui se chantaient, moitié en grec, moitié en latin. Cette pratique est bien établie en France (Laon au IXᵉ siècle). Au Xᵉ, un évêque anglais qui veut enrichir son église des coutumes raffinées que pratiquent les églises de France, et notamment le monastère de Fleury-sur-Loire, ordonne l'adoption de cette cérémonie (3). Il décrit de

---

(1) A Laon, au Xᵉ siècle, on chante une seule fois *Ecce lignum*, puis le Ps. CXIX (*Pal. mus.*, X, p. 100). A Saint-Yrieix, au XIᵉ, trois fois l'antienne, précédant les versets du même psaume ; mais il n'est pas indiqué d'élévation du ton, ce que rend très clairement la ligne unique sur laquelle sont notés les neumes (*Pal mus.*, XIII, p. 139). Mais à Vienne, en Dauphiné, selon un manuscrit que dom Martène dit « antique » sans autrement préciser (*De ant. Eccl. rit.*, III, p. 139 *b*), la première répétition de l'antienne est chantée *altiori voce*, la seconde *vocem exaltando*. De même selon le rituel mozarabe de Tolède (*Ibid.*, p. 142 *b*).

(2) Le *trisagion* daterait, selon dom Cabrol (*Jérusalem*, p. 105), de l'an 448. Il est d'abord passé seul dans l'office d'Occident, par l'intermédiaire sans doute des églises de France et d'Espagne.

(3) La *Regularis Concordia*, rédigée probablement entre 965 et 975 et due dans une large mesure à S. Ethelwold, évêque de Winchester, a plus d'une fois été interrogée depuis que Logeman l'a publiée (*Anglia*, XIII, 1891, pp. 365-448) et que Chambers en a montré l'intérêt pour l'acte de naissance du drame liturgique (*The Mediæval Stage*, II, pp. 14 ss., 306 ss.). Voir la bibliographie très complète fournie par YOUNG, *Drama*, p. 582 ss. Un texte accessible est donné par *P. L.*, CXXXVII, col. 475-502. C'est à la suite

même un certain nombre de pratiques en vigueur sur le continent pour la commémoration de la Passion, en recommandant qu'on les admette dans la mesure où l'on y trouve un aliment à la dévotion, mais sans qu'elles aient rien d'obligatoire (1).

La croix, conseille Ethelwold, ayant été préparée devant l'autel, deux diacres commenceront le chant *Popule meus*, auquel deux sous-diacres, placés de l'autre côté de la croix répondront par l'acclamation grecque *Agios o theos, Agios ischyros, Agios athanatos, eleison imas*. Puis la *scholā* reprendra le tout en latin : *Sanctus deus, sanctus fortis, sanctus immortális, miserere nobis*. Les diacres poseront la croix sur un coussin et chanteront le deuxième groupe de versets. *Quia eduxi te* etc., qui sera suivi comme précédemment par *Agios*... et *Sanctus*... Alors les diacres élèveront la croix pour la montrer à la communauté, en disant le troisième impropère, *Quid ultra*, avec la même réponse *Agios... Sanctus*. La croix ayant été dénudée, les diacres se tourneront vers l'assistance et chanteront les A. *Ecce lignum crucis, Crucem tuam adoramus* et *Dum fabricator mundi*, puis l'hymne *Pange lingua*, tandis que l'abbé [bénédictin], puis tous les frères viennent se prosterner à trois reprises devant la croix, et, *cum magno cordis suspirio*, ils chantent les sept psaumes pénitentiels en y ajoutant les oraisons relatives à la Croix (2).

Qu'étaient donc les chants sur lesquels reposent ces actions, d'où provenaient-ils et quelle était leur signification ? La question nous importe d'autant plus qu'ils ont joué un rôle de premier plan non seulement dans la liturgie, mais aussi dans le drame liturgique et le *Passionspiel*, dont ils forment un des moments les plus pathétiques.

---

d'un concile que les évêques, abbés et abbesses d'Angleterre ont décidé, dit le prologue, de recourir non seulement à l'usage romain, mais aussi à celui des églises de France.

(1) Ainsi l'usage de faire, le jeudi saint au soir, l'obscurité dans l'église tandis que deux enfants de chœur chantent, du côté droit, à voix sonore, *Kyrie eleison*, à quoi deux enfants placés à gauche répondent *Christe eleison* et deux autres, dans la partie occidentale, *Domine, miserere nobis*. Le chœur entier chante alors *Christus dominus factus est obediens usque ad mortem*. Le tout recommence une deuxième puis une troisième fois. Ceci représente la *tenebrarum terror* qui frappe le monde tripartite à la passion du Christ, puis la consolation apportée au monde par la prédication apostolique révélant que ces souffrances avaient causé le salut du genre humain. (*P. L.*, CXXXVII, col. 490). L'archevêque de Rouen, entre 1067 et 1079. Jean d'Avranches, décrit une scène à peu près semblable (*P. L.*, CXLVII, col. 48, le *De officiis ecclesiasticis* de cet auteur est publié d'après le ms. inédit de Montpellier, H 304, par R. Delamare, Paris, 1923).

(2) *P. L.*, *ibid.*, col. 492 s.

Très anciennement on avait vénéré à Jérusalem (1) — dès le temps, sans doute, de la découverte des reliques de la Passion par l'impératrice Hélène — un fût de colonne brisée qui avait été placé dans une chapelle située derrière la basilique du Sépulcre et nommée chapelle des Impropères. Sur cette pierre s'était assis, affirmait la tradition, le Christ pendant que les soldats de Pilate le couronnaient d'épines, le frappaient à la tête et l'outrageaient par leurs moqueries (Mt. XXVII, 27-31, Marc XV, 16-19, Jean XIX, 2-3) (2). D'autre part on chantait, dans l'office hagiopolite des Ibères, tel qu'il a été recueilli au VIIe siècle, trois tropaires (le 3e, le 8e et le 12e du vendredi saint) où se rencontrent déjà plusieurs éléments des Impropères introduits au plus tard dans l'Eglise latine au siècle suivant (3). Les mêmes textes se sont d'ailleurs maintenus avec quelques variantes dans l'Eglise orientale jusqu'à nos jours ; le *Typicon* de 1122 les reproduit aussi, bien qu'en modifiant leur place dans la série des chants (4).

L'exclamation *Popule meus* reproduit le troisième verset de Michée VI : « O mon peuple, que t'ai-je fait ? en quoi t'ai-je contristé, réponds-moi », avec la suite empruntée au verset 4 : « Car je t'ai tiré du pays d'Egypte ». La fin du morceau est conçue pour amener une tragique opposition entre les bienfaits de Dieu, qui viennent d'être rappelés, et le traitement infligé à Jésus par les Juifs : « [Et toi mon peuple], tu as préparé à ton sauveur une croix ». Dans le deuxième impropère, *Quia eduxi te per desertum*, « Car je t'ai conduit à travers le désert durant quarante années, et je t'ai nourri de manne, et je t'ai introduit dans une terre excellente », l'inspiration vient, semble-t-il, du chapitre VIII du Deutéronome, dont plusieurs versets (2, 3, 7, 10, 14, 16) sont mis à contribution. Et avec cette nouvelle évocation des bontés de Dieu fait contraste

---

(1) Dans ce qui suit, j'ai largement utilisé la série d'articles publiée par dom L. Brou dans la *Revue grégorienne* depuis le numéro de sept.-oct. 1935 jusqu'à celui de mars-avril 1937, *Les Impropères du vendredi saint*.

(2) Cette « colonne des impropères » est encore appelée colonne des Opprobres, ou des Injures (Brou, *Rev. grég.*, 1935, p. 167).

(3) Selon le *Dict. d'archéol.* (art. *Impropères*), les livres liturgiques ne les signalent qu'à partir du IXe siècle, mais sous une forme déjà si bien établie que leur origine doit être reportée beaucoup plus haut. Mais notons que les écrivains s'abstiennent d'en parler (Amalaire, Pseudo-Alcuin) et ne commencent à les signaler qu'au XIIe siècle.

(4) Voir ces tropaires dans Thibault, *Jérusalem*, pp. 110 ss. Ils sont aussi reproduits par dom Brou, *art. cit.*, 1937, pp. 1-2. Cf. aussi *Pal mus.*, XIV, pp. 306 ss.

la répétition de la finale : *Parasti crucem salvatori tuo* (1). La troisième interrogation, *Quid ultra debui facere*, rend un son assez voisin d'Esaïe, V, 4 : « Qu'y avait-il de plus à faire à ma vigne que je n'aie fait pour elle ? Pourquoi ai-je attendu qu'elle produisît des raisins, et n'a-t-elle produit que du verjus ? » (2) Et l'idée même des reproches ou impropères (3), où sont mis en parallèle par une voix divine les bienfaits accordés et l'ingratitude du peuple juif, est largement exploitée dans les deux premiers chapitres du IVe Esdras. A ce troisième verset, la conclusion varie. Après les mots « je t'avais planté comme ma vigne la plus riche en fruits, et tu ne m'as apporté qu'extrême amertume » s'ajoute la finale : « car, dans ma soif, tu m'as donné pour boisson du vinaigre, et tu as percé de la lance le côté de ton sauveur ».

Entre le premier et le deuxième verset de ces chants, qui étaient anciennement désignés dans l'Eglise occidentale comme *antiphonæ* ou comme *versus* (ainsi dans l'antiphonaire de Senlis, 2e moitié du IXe siècle) (4), quelquefois comme *responseria* ou comme *lamentatio*, et qui semblent avoir reçu au XIe ou au XIIe siècle seulement le nom d'impropères (5), était lancée la triple exclamation *Agios o theos* etc., d'abord tout entière en grec, puis toute entière en latin (6). De même après le second et après le troisième verset. Il est possible que le principe d'une solennelle traduction de ce genre remonte à la pratique hiérosolomitaine dont parle Ethérie quand elle dit que les offices grecs de la ville sainte étaient, au fur et à mesure, répétés en latin pour ceux qui n'enten-

---

(1) Je suis, pour cette description, l'*Antiphonale missarum sancti Gregorii* (IXe-Xe s.) de Laon, ms. 239, publ. dans *Pal. mus.*, X, pp. 99-100.

(2) Trad. Crampon. Dom Brou fait aussi appel, au sujet de ce passage, à Jérémie II, 21 (1935, p. 171).

(3) La conclusion qui se dégage de la longue analyse que dom Brou consacre à la signification originelle de ce mot est qu'*impropères* au total, a été pris comme synonyme moins de reproches que d'outrages.

(4) HESBERT, *Antiph. misssextuplex*, p. LIX *b*. Ce manuscrit est le premier témoin en France des « grands » impropères. Les missels de Compiègne et de Corbie à peine antérieurs n'en ont pas.

(5) Brou, 1935, p. 165 et n. 6.

(6) Ainsi à Corbie IXe s., à Laon Xe s., Fleury Xe s., Saint-Yrieix XIe s., Saint-Denis (Xe-XIe ? Martène, III, p. 128 *b*), dans un monastère bénédictin des Abruzzes (WAGNER, *Einführung*, II, p. 178), etc. On trouve par contre les trois acclamations latines se mêlant par alternance aux acclamations grecques dans l'usage archaïque de Bénévent (*Pal. mus.*, XV, p. 55 et pl. XXV) et de Lucques (*ibid.*, p. 308), ainsi que dans l'usage italien en général aux derniers siècles du moyen-âge. En Bénévent, on chante une fois le *trisagion* avant de commencer *Popule*.

daient que cette langue. Le *trisagion* s'est d'ailleurs introduit le premier dans certaines églises, qui l'ont accueilli avant d'admettre les versets *Popule meus.* C'est seul qu'on le rencontre dans les plus anciens manuscrits notés de tradition romaine (1).

Les personnages chargés de ces chants variaient selon le particularisme des églises locales. A Tolède, le *Popule* était chanté par deux prêtres nobles (2). A Troyes, *Popule* était exécuté par deux chanteurs choisis dans le chœur ; deux autres chanteurs répondaient *Agios,* et l'ensemble du clergé, *omnis chorus,* complétait par *Sanctus,* etc. De même à Poitiers (3). A Besançon et à Angers (4), *Popule* était chanté par deux sous-diacres, *Agios* par deux diacres, *Sanctus* par le clergé. Soissons offre un usage assez spécial (5), où les impropères sont combinés avec la découverte progressive de la croix et avec un jeu de scène — avance progressive de ceux qui tiennent la croix — qui était destiné à jouir d'une fortune particulière. Deux des quatre prêtres qui officient et qui sans doute possèdent une belle voix, puisqu'on les a choisis pour chanter le trait *Eripe me domine* pieds nus (6) et recouverts seulement de leurs aubes, vont se poster derrière le grand autel. Deux sous-diacres s'emparent, dans le même appareil, d'une croix enveloppée. Il est stipulé que les deux prêtres doivent se tenir *retro crucem,* tandis que deux enfants sont debout *ante crucem,* et cette disposition, traditionnelle et très répandue, repose vraisemblablement sur le souvenir des rites observés par Ethérie, dans lesquels la position par rapport à la croix de l'*Omphalon* jouait un grand rôle. Dans cette attitude, les deux prêtres, d'abord, chantent *Popule meus,* à quoi les deux solistes enfants répondent *Agios... imas,* et l'ensemble du chœur *Sanctus miserere nobis.* Ceci terminé, les porteurs de la croix font quelques pas en avant et viennent se

---

(1) Notamment dans le Cantatorium de Saint-Gall, IXe s. (*Pal. mus.*, 2e s., II, p. 80-100). Chose étrange, la liturgie ambrosienne n'a pas d'impropères.

(2) MARTÈNE, *op. cit.*, III, p. 142 *a*. Notons que dans cette église les impropères reviennent à deux reprises. La première fois, au début de l'office du vendredi (*ib.*, p. 141 *a*), c'est l'évêque lui-même qui les *dit.* Durant l'*adoratio crucis, duo nobiles presbyteri* chantent les versets tout en portant la croix d'abord à gauche, puis à droite, puis au milieu de l'autel. Les trois *agios* sont chantés d'affilée par deux diacres, les trois *sanctus* ensuite par le chœur.

(3) MARTÈNE, *De ant. Eccl. rit.*, III, pp. 133 *a*-134 *a*.

(4) *Ibid.*, pp. 135 *b*-136 *b*.

(5) *Ibid.*, p. 138 *a-b*.

(6) Les rois de France et leurs fils venaient aussi, selon les rites antiques, adorer la croix pieds nus (MARTÈNE, p. 129 *a*).

placer, suivis par les autres chanteurs, au côté droit de l'autel ; ils découvrent alors une partie de la croix. Les deux prêtres reprennent le deuxième impropère *Quia eduxi*, suivi par le *trisagion*, lequel est cette fois chanté à genoux, tant par les deux enfants en grec que par le chœur en latin. Après quoi les sous-diacres avancent jusqu'au milieu de l'espace laissé libre devant l'autel et montrent la croix jusqu'aux bras. Les prêtres chantent alors le troisième verset, et cette fois le *trisagion* est prononcé par des choristes qui tous sont prostrés et étendus par terre de tout leur long. A ce moment, la croix est saisie par les deux prêtres, qui la découvrent complètement, la placent dans le réceptacle préparé à cet effet et chantent d'une voix éclatante : *Ecce lignum crucis*, à quoi le chœur répond *in quo salus mundi pependit*, puis le premier verset du Ps. CXIX, avec répétition [*ou* deux répétitions ?] de l'A. *Ecce lignum*. C'est à ce moment que l'évêque, également déchaussé et dépouillé de ses ornements, puis tous les dignitaires, viennent se prosterner devant la croix. Ensuite, ce seront les autres membres du clergé, du chœur, au son de l'hymne *Crux fidelis*. Une autre croix plus petite a été préparée en dehors de l'enceinte réservée au clergé, pour être adorée par le peuple.

Le même cheminement des officiants chargés de la croix était également prévu par l'usage de quantité d'églises de France. Citons notamment celle de Rouen au XIe siècle (1), de Remiremont au XIIe (2), de Bayeux au XIIIe (3). Dans cette dernière église, à chaque étape de leur avance, les deux prêtres (ou un prêtre et un diacre) partis de derrière l'autel chantaient un des trois versets d'impropères. L'*agyos* y répondait, clamé par deux chanoines de rang supérieur, et suivi par le *Sanctus*, triple du chœur. A Paris, au XIIIe siècle également (4), les deux prêtres chantant *Popule*, les deux autres prêtres qui répondent *Agyos*, etc., les deux diacres qui portent la croix et les deux sous-diacres chargés du coussin où elle sera posée, marchent tous ensemble vers le milieu du chœur. L'Angleterre observait des coutumes analogues. Les impropères étaient chantés dans la cathédrale de Worcester par deux prêtres, en trois approches successives (5). Deux diacres étaient chargés de

---

(1) *P. L.*, CXLVII, col. 51.

(2) Rituel ms. latin 9486 de la Bibl. nat., fol. 37 vo-38 ro.

(3) Selon l'ordinaire du XIIIe siècle publié par Chevalier, *Bibl. liturg.*, VIII, 1902, p. 131.

(4) Missel, ms. 608 de l'Arsenal, fol. 128-129.

(5) *Pal. mus.*, XII, pp. 67-68.

l'*Agyos*. A l'abbaye Saint-Mary d'York, au xive siècle, on pratiquait des rites dont la description révèle bien l'état d'esprit qui régnait en de telles cérémonies (1). Les deux prêtres désignés pour officier arrivent en aubes et pieds nus devant l'autel portant la croix liée *super textum* (sur l'évangéliaire ?), et couverte d'un linge. Debout sur le degré le plus élevé de l'autel, ils chantent, *in persona Domini improperando Judeis beneficia Dei* (2), le premier verset *Popule meus;* sur le degré inférieur, le deuxième verset, *Quia eduxi*, et le troisième, *Quid ultra*, à mi-chemin entre les marches de l'autel et le chœur. Deux diacres, à l'entrée du chœur, répondent après chaque « antienne » *Agyos o theos* et le reste, le tout avec génuflexions. Le chœur ajoute après chaque *Agyos* son *Sanctus*.

Comme les prêtres représentent la personne du Christ, ainsi qu'on l'a vu par le texte cité plus haut, ils devraient chanter en hébreu... « set quia Ebraica lingua nunc silet a laudibus saluatoris ponimus pro ea *Popule meus*, etc., quod quia cantatur in persona Domini loquentis Ebreis idcirco intelligitur Ebraice dictum. Diaconi cantant grece *Agyos o theos*, quasi in persone Graecorum, et chorus respondet *Sanctus deus* in persona Latinorum... » Il ne s'agit donc pas, dans la pensée des organisateurs de cette liturgie, d'une série quelconque de prières, si appropriée qu'elle soit aux mystères que l'on célèbre. Nous avons affaire à une figuration symbolique mettant sous les yeux des assistants l'avance graduelle du Christ sur le Calvaire, jusqu'au moment où la croix est enfin « élevée au-dessus de terre », selon la parole qu'il s'est lui-même appliquée. Et les membres du chœur, qui escortent en pensée la personne de Jésus incarnée par le prêtre et marchant au supplice,

---

(1) *The Ordinary and Customary of the Abbey of Saint-Mary. York*, ed. by the Abbess of Stanbrook and J. B. L. Tolhurst (Publ. de la Henry Bradshaw Society pour 1936), pp. 286 ss. Cet ordinaire a été rédigé entre 1398 et 1405.

(2) Ici, *improperare* a le sens de « reprocher », qu'il présente aussi chez Guillaume Durand (*Rationale div. off.*, lib. VI, cap. 77, éd. de Lyon, 1584, fol. 346 v°-347 r°). Ce dernier auteur a sans doute été copié dans l'ordinaire d'York, car il se sert d'expressions assez semblables quand il donne le sens du rite qui accompagne le *Popule meus* : « Cantat autem sacerdos quasi hebraice in persona saluatoris, acolythi cantant graece agios o theos quasi in persona graecorum, chorus respondet, Sanctus, sanctus in persona Latinorum », etc.

Ce serait une erreur de réserver le nom d'*improperia* au deuxième groupe de versets, ceux qui commencent par *Ego*. Durand applique nettement ce mot aux trois grands versets *Popule, Quia eduxi, Quid ultra.*

savent qu'ils représentent la masse des Gentils, grecs et latins, plus empressés que les Juifs à accueillir le rédempteur et à le consoler par leurs hommages d'adoration.

Mais tout ce symbolisme dépend d'une interprétation trouvée après coup et cherchant à rendre compte, par un lien imaginé avec la personne du Christ, des rites qui n'ont sans doute d'autre fondement que la perpétuité des traditions. Nous avons déjà rapporté la traduction latine du *trisagion* à la traduction qui se faisait habituellement, au temps d'Ethérie, pour les pélerins n'entendant point le grec. Le cheminement progressif des porteurs de la croix, avant l'adoration, se relie probablement au cortège qui accompagnait le pape lorsqu'il se rendait, le vendredi saint, du Latran « ad Hierusalem » (1). Dès le ve siècle cette procession s'était déroulée dans Rome, pontife, clergé et peuple l'accomplissant pieds nus, tout comme les prêtres se déchaussent pour présenter la croix à l'adoration dans les églises du moyen-âge. Cette fonction, en devenant rituelle, a perdu son sens réel et a dû en acquérir un autre symbolique.

Cette description de la cérémonie reste valable, malgré quelques variantes, pour la plupart des églises de France et d'Angleterre jusqu'à la fin du moyen-âge. Le coutumier strasbourgeois de 1364 ne s'écarte pas beaucoup de ces rites (2). Les églises de la région rhénane conservent à peu de chose près les mêmes usages, ainsi que bon nombre d'églises allemandes. Quand l'église de Wurzbourg, en 1481, fait imprimer son missel (3), elle enregistre un état des coutumes qui n'est guère différent, à ceci près que les célébrants sont vêtus, non plus de blanc, mais d'une chasuble rouge, qui accentue par la couleur du sang le caractère tragique de la cérémonie (4). Nous trouvons que le répons *Vadis propitiator* s'est

---

(1) Grisar, *Civiltà cattolica*, 16e série, III, Rome, 1895, p. 728.

(2) Martène, *op. cit.*, p. 140 *a-b*.

(3) *Missale Herbipolense* (s. l. n. d. ; Würzbourg ? [Hain, 11.308] ; exempl. à Strasbourg, Bibl. nat. K 2603), fol. 110.

(4) A Strasbourg, au début du xvie siècle, les deux prêtres qui, pieds nus, chantent les grands impropères sont vêtus de chapes rouges. Ils avancent peu à peu de l'arrière de l'autel jusqu'au lutrin placé au milieu du chœur, où sera chanté l'*Ecce lignum* avec dénudation graduelle de la croix. L'adoration se fait, d'abord par une prostration totale, puis par un baiser (*Missale diocesis Argentinensis denuo excusum castigatius,* Haguenau, 1520 ; Strasbourg, Bibl. nat., R 93, fol. 95 ro).

conservé dans cette région pour être chanté aussitôt après les impropères, au lieu de l'A. *Crucem tuam adoramus* (1) et de quelques autres plus répandues à cette époque. On y chante aussi l'A. *Dum fabricator mundi* et l'A. *O admirabile precium.* Sur le haut cours du Rhin, à Constance (2) comme près de son embouchure à Utrecht (3) sont exécutées au début du XVIe siècle des cérémonies semblables. Le célébrant et ses ministres chantent les versets *Popule* tout en se déplaçant d'une station à l'autre, appelant la triple réponse grecque (enfants) et latine (chœur). C'est alors seulement que se place, à Utrecht, l'Antienne *Ecce lignum,* laquelle est chantée trois fois, mais sans élévation progressive de la voix, et qui sert à la dénudation graduelle de la croix. Quant aux psaumes exécutés, ce sont les immuables Ps. CXIX et LXVII, *Beati immaculati* et *Deus misereatur,* ce dernier après l'A. *Crucem tuam adoramus.* On finit par l'hymne *Crux fidelis,* suivie de l'A. *Dum fabricator mundi.*

Ces quelques données éparses n'ont pas la prétention d'esquisser une histoire du rite de l'adoration de la croix. Elles prouvent seulement qu'à travers les siècles du moyen-âge et dans des contrées diverses, cette action liturgique a maintenu sa forme imprégnée de nombreux éléments archaïques, éléments dont la signification échappait sans doute, le plus souvent, aux exécutants du rite, mais qui n'en remontaient pas moins aux pratiques par lesquelles Jérusalem et Byzance avaient imaginé d'exprimer leur dévotion. Nous en savons suffisamment aussi (4) pour dresser la liste des morceaux de chant qui étaient réservés pour cette cérémonie. Les uns, tels que les antiennes *Ecce lignum* et *Crucem tuam* (5), les versets d'impropères, les hymnes *Pange lingua* (6) (avec le verset-refrain *Crux fidelis*) et *Vexilla regis* (7) sont restées en usage, d'autres ont été abandonnées. De ce nombre sont les mélodies *Dum*

---

(1) *Off. maj. hebd.*, p. 169.

(2) Missel de 1505 (Strasbourg, Bibl. nat., E 871), fol. 68 v°.

(3) *Missale ad consuetudinem insignis ecclesii Traiectensis.* Paris, 1507, fol. 69 r° ss.

(4) Surtout en comparant les descriptions publiées par dom Martène.

(5) Cette antienne est désignée pour l'Adoration par Amalaire (*P. L.*, CV, col. 1029) ; l'*ordo romanus I* ne connaît qu'*Ecce lignum* associée au Ps. CXIX. Mais on l'utilise en Benévent (*Pal. mus.*, XIV, p. XXV *a*).

(6) De Fortunat, évêque de Poitiers au VIe siècle.

(7) Du même auteur.

fabricator mundi (1), *Vadis propitiator* (2), *O admirabile precium* (3), et quelques autres (notamment *O quando in cruce*) (4).

Cette constance des rites allait de pair avec une fixité relative de la musique, telle qu'on la découvre en général dans les morceaux liturgiques les plus anciens et les plus respectés par l'ensemble de la chrétienté.

Yvonne Rokseth.

(A suivre.)

---

(1) Signalée par l'auteur de la *Regularis concordia* (et donc appartenant à l'usage de Fleury), par le Pseudo-Alcuin, dans les livres liturgiques de Besançon, Remiremont, Angers au XIIe siècle, de Worcester, Salisbury, Cantorbéry, Bayeux, etc., au XIIIe s., de Strasbourg au XIIe et au XIVe s., etc. On trouvera la mélodie de cette antienne, en neumes sur lignes, dans l'Antiphonaire monastique de Worcester (*Pal. mus.*, XII, p. 215 du facsimilé).

(2) Nous l'avons signalé comme répons des matines du vendredi saint dans la liturgie ambrosienne. L'antiphonaire français de Compiègne (IXe s.) le met aux matines du samedi. Il a été dit plus haut que ce morceau, qui se rattache à l'inspiration byzantine, est censé sortir de la bouche de Marie. C'est ce que savaient les moines de Saint-Germain-des-Prés, au XIIe siècle, qui n'hésitent pas à attribuer le répons *Vadis* à saint Ambroise parlant pour la Vierge (*responsorium S. Ambrosii ex persona S. Mariæ* ; Martène, *op. cit.*, p. 136 *a*) quand ils le prescrivent pour l'adoration de la croix. On pourra comparer à la version ambrosienne fournie précédemment la version anglaise de Worcester (*Pal. mus.*, XII, p. 215).

(3) Soissons, Strasbourg, Wurzbourg, etc. Ce texte sert de verset au ℟. *Dum fabricator* dans le rituel de Remiremont.

(4) *Pal. mus.*, XIV, pl. XII.

LA MUSIQUE FRANÇAISE DE PIANO ENTRE 1810 ET 1830

L'ŒUVRE D'HÉROLD ET DE BOËLY (1)

En 1810, alors que Boieldieu délaissant définitivement le piano-forte se consacre uniquement au théâtre, paraît à Paris la première œuvre instrumentale d'un jeune musicien, dont la carrière devait aussi s'orienter vers la scène : Ferdinand Hérold (2).

Son père, François-Joseph Hérold (3), fut, avec Hüllmandel et Edelmann, un de ces excellents compositeurs d'Alsace, qui servirent, à cette époque, d'intermédiaires entre la France et les pays germaniques. D'abord élève du célèbre Philippe-Emmanuel Bach à Hambourg, il vient se fixer à Paris en 1781, où il publie pour le clavier, plusieurs recueils d'une remarquable tenue.

Entré au Conservatoire, à la classe de piano de Louis Adam, son fils, Ferdinand, fut autorisé en 1810 à concourir en fin d'année avec un morceau de sa composition : *Sonate pour le Piano-Forte, dédiée à M. Louis Adam, membre du Conservatoire Impérial*, op. I (4). Cette faveur — probablement unique dans les annales

---

(1) Ces pages sont extraites de l'ouvrage *La Musique Française de Piano avant* 1830 (un vol. grand in-8° de 196 p.), actuellement sous presse aux éditions Didier (Collection des *Cahiers de la Musique Française*).
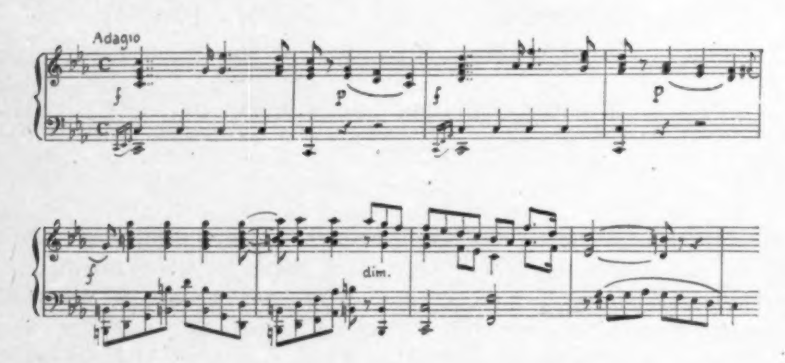
(2) Né à Paris, le 28 janvier 1791, Hérold y meurt le 19 janvier 1833. — Sur la brève, mais attachante carrière de ce musicien — auteur d'opéras-comiques célèbres — voyez l'étude d'Arthur Pougin, *Hérold* (Paris, 1906).

(3) Né à Soltz (Alsace) en 1755, il meurt à Paris en 1802. — Publia en 1782, *Trois Sonates pour le Piano-Forte avec accompagnement de violon* (Boyer), puis des *Sonates faciles...*, vers 1785. Un recueil de *Trois sonates...*, *œuvre posthume*, parut le 12 messidor an XI (Annoncé par la *Correspondance du citoyen Cocatrix*). — Sur sa vie, une brève notice a été publiée dans le *Courrier des Spectacles*, 2e jour complémentaire an X (19 septembre 1802).

(4) Publiée à Paris, chez Boieldieu, 80, rue de Richelieu. — L'éditeur Louis Boieldieu était le frère cadet du compositeur Adrien Boieldieu.

de l'école — fut l'occasion pour le jeune élève d'écrire un brillant morceau où dominait avant tout le souci de la virtuosité, mais où n'étaient pas exclues cependant certaines recherches de forme et d'expression.

Une introduction lente, de caractère pathétique, précède l'*Allegro*, en *ut* mineur :
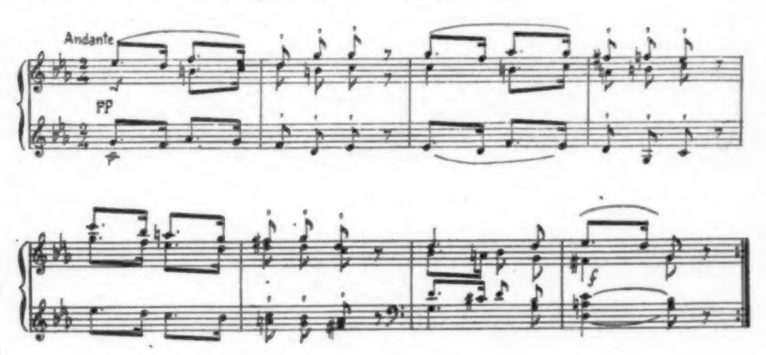


Ce préambule, grave et solennel, pouvait faire présager une œuvre de grande allure, mais l'*Allegro* qui suit tombe vite dans la banalité. La forme en est toutefois clairement établie, et les thèmes — notamment le second — montrent une distinction assez séduisante. L'abus des formules de pure virtuosité rappelle tout à fait le style des œuvres de son maître Louis Adam. Un thème varié très médiocre forme le second mouvement.

Ce morceau, qui valut à son auteur le premier prix de piano, fut suivi d'une très grande quantité d'œuvres. Les dates de publication de ces différents recueils demeurent malheureusement à peu près inconnues. Les *Trois Sonates* op. III rappellent par certains côtés la manière de Boieldieu : même vivacité dans les rythmes, même fraîcheur dans les mélodies, avec toutefois moins de souffle et moins de profondeur dans les idées. Mais on y note aussi des recherches harmoniques absolument personnelles, de lointaines modulations habilement amenées. Tout cela respire l'aisance et la facilité, mais demeure un peu extérieur, un peu superficiel, et fait plus souvent penser au style de l'opéra-comique qu'à celui de la musique symphonique.

Dans la première sonate, Hérold intercale entre un *Allegro* et un *Rondo* en *la* majeur, un *Adagio maestoso* en *ré* ♭ majeur. La seconde sonate comprend un *Allegro*, un *Andante* et un *Rondo*. L'*Andante*,

assez bien venu, caractérise parfaitement la manière d'Hérold, faite avant tout d'élégance et de distinction :



Hérold écrit ensuite *Trois Caprices pour le Piano, dédiés à Madame C. Spontini, née Erard*, op. IV. Le premier de ces caprices comprend une courte introduction, puis un *Allegretto* de forme très libre. Le second s'ouvre par un court *Moderato* suivi de variations sur un Noël. Le troisième débute par une brillante cadence amenant un *Allegretto* établi sur un rythme de marche. La plus grande fantaisie a donc présidé à la composition de ce recueil.

Après *Deux Sonates pour le Piano-Forte, dédiées à Charles Chaulieu*, op. V (1), Hérold revient à un genre moins sévère en publiant deux séries de *Trois Caprices*, la première, op. VI, dédiée à M[lle] de Thécla de Weissenhoff, et la deuxième, op. VII, dédiée à M[lle] Laure Rilliet. De forme très libre, ces nouveaux caprices apparaissent comme de véritables morceaux de genre. L'inspiration et la fantaisie du musicien y suivent librement leurs cours, sans aucune contrainte. Des intentions descriptives et pittoresques se manifestent dans le second Caprice, op. VII, qui porte la mention : « Tarentelle napolitaine précédée du chant des Zampognes. » En 1817 paraît un nouveau, mais beaucoup plus banal, *Caprice pour le Piano-Forte, avec accompagnement de 2 violons, altos et basse ad lib., dédié à Mademoiselle Lina Cottrau*, op. VIII (2).
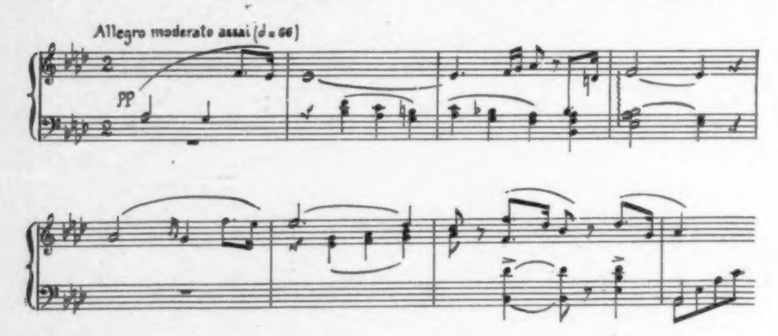
La même année, Hérold dédie à M[me] Bigot, célèbre pianiste alsacienne, amie et grande interprète de Beethoven, une *Sonate*
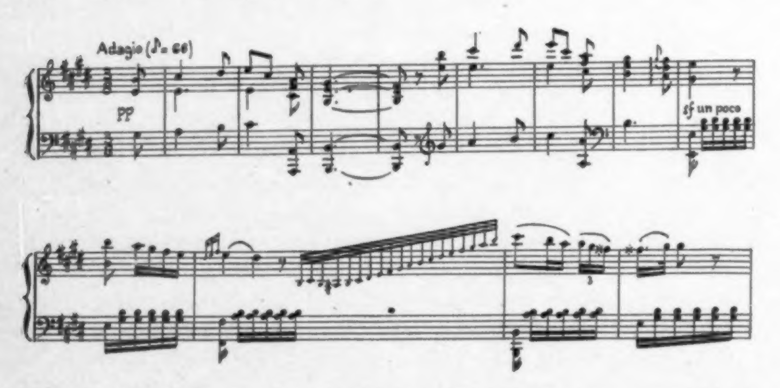
---

(1) *Journal de Paris*, 2 août 1813.

(2) Ce *Caprice* est annoncé dans les *Annales de la musique pour l'an* 1817, de César Gardeton, en même temps que la *Sonate* op. IX.

pour le Piano-Forte, op. IX. Cette œuvre comporte trois longs morceaux. L'*Allegro* débute d'une façon ingénieuse, mais le thème, d'allure assez romantique, tombe vite dans la banalité :



L'*Adagio,* souple et élégant, ressemble beaucoup à un air d'opéra-comique, où l'influence des maîtres italiens et notamment de Rossini, pourrait déjà se déceler :



Le *Rondo,* d'une écriture légère et fluide, se distingue par l'habileté et l'imprévu des modulations, et — comme toujours chez ce subtil musicien — par quelques trouvailles harmoniques absolument originales. Véritablement cette sonate marque le point culminant de son œuvre instrumentale, car toutes les variations, rondos et fantaisies qui suivirent, n'offrent plus qu'un bien mince intérêt artistique (1).

(1) Il suffit d'en énumérer brièvement la liste : op. XI, *Variations sur un air italien ;* op. XII, *Caprice sur des airs de la Clochette ;* op. XIII, *Rondo*

De toute évidence, Hérold a fait preuve d'une abondante facilité, et son bagage pianistique laisse deviner un musicien magnifiquement doué. A l'élégance et à la distinction mélodique, il joignait un sentiment harmonique raffiné et très personnel. De plus, son écriture reste toujours sobre et claire, sans aucune trace de mauvais goût. Il n'emploie qu'avec une extrême modération les formules de haute virtuosité, ornements, cadences et autres procédés alors en usage dans le monde des pianistes. Par là, il se différencie nettement de son maître Louis Adam, et des pianistes étrangers Düssek, Cramer, Steibelt. Il sait garder constamment une mesure, une distinction toute française. Mais la brièveté des idées, la faiblesse de l'expression et la banalité dans laquelle il tombe trop souvent, assignent à son œuvre une place secondaire dans l'ensemble de la production instrumentale du temps. Lui-même d'ailleurs — s'il faut en croire ses biographes — n'attachait pas une bien grande importance à ces ouvrages de prime jeunesse. Très tôt, ses tendances le portèrent moins à la musique réfléchie et profonde, qu'au genre plus extérieur de l'opéra-comique, là où il avait vraiment quelque chose de personnel à dire, et où il devait d'ailleurs si brillamment réussir.

***

L'année même (1810) où Hérold publiait sa *Sonate* op. I, paraissait à Paris la première œuvre d'un jeune musicien versaillais — dont la destinée devait être bien différente et le rôle moins brillant, mais tout aussi nécessaire — : Alexandre-Pierre-François

---

sur des airs de la Clochette; op. XV, *La Promenade en mer, Fantaisie sur une Barcarolle vénitienne;* op. XVI, *Rondo montagnard* (1818) ; op. XVII, *Rondo à 4 mains;* op. XVIII, *Les Papillons, rondo;* op. XIX, *Variations très brillantes sur Au clair de la Lune* (1820) ; op. XX, *Polonaise sur un motif des Voitures versées* (de Boieldieu) ; op. XXI, *Grande fantaisie sur des thèmes de Rossini* (1821) ; op. XXV, *Premier concerto pour le piano, avec orchestre;* op. XXVI, *Deuxième concerto;* op. XXIX, *Andante et rondo, tiré de la Sémiramide;* op. XXX, *Malborough, varié pour le piano;* op. XXXIV, *Rondo-Valse;* op. XXXV, *Chœur des chasseurs du Freischütz, varié avec Introduction et Fantaisie;* op. XXXVI, *Rondo Bacchanal;* op. XXXVII, *Rondo brillant;* op. XL, *Rondo brillant;* op. XLII, *Rondo élégant;* op. LVII, *Trois rondaux caractéristiques* : *n*° I, *à l'espagnole; n*° *II, à l'anglaise; n*° *III, à l'italienne,* — Il existe aussi, sans numéro d'œuvre, un *Quatrième concerto,* composé à Rome en 1813 (Publié en 1888 dans ses œuvres posthumes, à Paris, chez Legouix), et un grand nombre de *Fantaisies* sur des airs d'opéras.

Boëly (1). Avec lui, l'ombre de Jean-Sébastien Bach va ressurgir du passé, tandis que la figure encore inconnue de Beethoven pénétrera jusqu'à nous, et exercera vite un sain et vivifiant rayonnement.

C'est en effet dans les premières années du XIXe siècle qu'un nouveau courant se dessine dans la musique instrumentale française, courant issu directement de l'œuvre de Beethoven, dont l'influence commence à se faire sentir chez nous. Dès l'année 1800, nous relevons quelques éditions parisiennes des compositions du jeune maître allemand, notamment une *Sonate à Quatre mains*, op. VI, imprimée chez Sieber fils (2), et la *Grande sonate pathétique*, op. 13, chez les demoiselles Erard, en 1801 (3). Puis l'éditeur Nadermann, deux ans plus tard, publie un *Répertoire des clavecinistes*, comprenant « une collection de sonates et autres pièces pour le piano, composées par M. Beethoven et par d'autres auteurs allemands qui ne sont point encore connus en France » (4). D'autre part, le rhénan Simrock — premier éditeur de Beethoven — fait annoncer à Paris, en 1804, les *Sonates pour le Piano-Forte*, « depuis l'œuvre II jusqu'à l'œuvre XXX » (5). Outre ces avis d'éditions — qui se multiplient après 1805 — les journaux du temps insèrent fréquemment des analyses très détaillées, qui prouvent l'intérêt qu'attachent les contemporains à l'apparition de ces compositions, pourtant complexes et si déconcertantes pour quelques-uns. Enfin, dès 1802, dans les *Leçons progressives* de sa *Méthode de piano* — ouvrage officiellement adopté dans les classes de notre Conservatoire — Louis Adam fait figurer un mouvement d'une des sonates op. II, de Beethoven.

L'ascendant du génial artiste va aller encore en s'accentuant, si l'on en juge par cette curieuse appréciation d'un périodique

(1) Né à Versailles, le 19 avril 1795, Boëly exerce d'abord les fonctions d'organiste suppléant à l'église Saint-Gervais, puis devient titulaire de l'orgue de Saint-Germain-l'Auxerrois en 1837. Il meurt à Paris le 28 décembre 1858. — Cf. Paul FROMAGEOT, *Un disciple de Bach : P.-F. Boëly* (*Revue de l'Histoire de Versailles*, 1909, p. 193-203), et Michel BRENET, *Boëly et ses œuvres de piano* (*Revue Musicale S. I. M.*), 1er avril et 1er mai 1914).

(2) *Journal de Paris*, 22 fructidor an VIII (9 septembre 1800). — Voir plus haut, chapitre II, p. 99.

(3) *Ibid.*, 13 Pluviôse an IX (2 février 1801).

(4) *Correspondance du Citoyen Cocatrix*, 24 Thermidor an XI (12 août 1803).

(5) *Ibid.*, 29 Ventôse an XII (20 mars 1804). — Voyez aussi quelques autres annonces d'éditions le 7 février, 6 juin et 24 août 1804, ainsi que, dans le *Journal de Paris*, le 27 Germinal, 5 Fructidor an IX, 16 avril 1808, 16 juin 1809.

parisien de 1810 : « L'étonnant succès des compositions de Beethoven est d'un exemple dangereux pour l'art musical. La contagion d'une harmonie tudesque semble gagner l'école moderne de composition qui se forme au Conservatoire. On croit produire de l'effet en prodiguant les dissonances les plus barbares... Hélas ! on ne fait que déchirer bruyamment l'oreille sans parler au cœur » (1).

Il n'est donc pas surprenant de voir le jeune Boëly s'imprégner profondément de cet esprit nouveau, et se ranger parmi les plus fervents adeptes du grand musicien. D'autant plus que son père — excellent théoricien et maître d'harmonie, auteur d'un curieux Traité, — hostile au Conservatoire, où Gossec et Catel avaient dédaigné ses écrits, évite de lui faire suivre l'enseignement officiel. Il le confie au pianiste et compositeur allemand Ignace Ladurner (2), fixé à Paris deuis 1788, justement l'un des premiers partisans de Beethoven — dont l'influence marque fortement ses ouvrages. Sans aucun doute, c'est à cette formation en marge de la doctrine traditionnelle de notre grande Ecole que nous devons l'orientation si particulière de Boëly, et son tour d'esprit, singulièrement en avance sur les conceptions de l'époque.

De même qu'Hérold offrait à son maître Louis Adam l'hommage de sa première œuvre, c'est à son professeur Ladurner que Boëly dédie ses *Deux Sonates pour le Piano-Forte*, œuvre I[er], parues chez Ignace Pleyel en 1810 (3). Encore assez peu personnelles, ces pages apparaissent surtout comme une habile imitation — faite par un élève particulièrement doué et adroit — de la langue riche et forte de Beethoven. Mais elles prouvent aussi, chez le jeune néophyte, une culture musicale déjà très complète, et une dextérité réelle dans le maniement des formes. A côté de l'art superficiel et vain que pratiquent la plupart des virtuoses du temps, Boëly affirme dès cet instant son goût pour un art réfléchi et profond, de haute tenue spirituelle et affranchi des servitudes de la mode.

---

(1) *Tablettes de Polymnie*, mars 1810 (p. 8).

(2) Ignace-Antoine LADURNER, né dans le Tyrol en 1766, fait ses études musicales à Munich, puis vient se fixer à Paris en 1788. Professeur de piano au Conservatoire de 1797 à 1802, il meurt à Massy en 1839. Outre Boëly, figure parmi ses meilleurs élèves le jeune Auber. — Cf. Georges DE SAINT-FOIX, *Les Premiers pianistes parisiens, I.-A. Ladurner* (*Revue Musicale*, novembre 1926).

(3) *Journal de Paris*, 26 mai 1810. — La première sonate de ce recueil comprend trois mouvements : *Allegro molto*, *Adagio con espressione*, *Final presto*. La seconde est formée d'un *Allegro*, d'un *Scherzo* et d'un *Rondo Vivace*.

Une tout autre influence — encore plus pénétrante — va se manifester dès son deuxième recueil, celle de Jean-Sébastien Bach, dont le nom n'est pas tout à fait inconnu à Paris au début du XIXe siècle. Si les grandes œuvres chorales du vieux *cantor* de Leipzig restent, bien entendu, encore ignorées, ses recueils pour clavier commencent à se répandre dans la capitale. Outre le *Clavecin bien tempéré* et l'*Art de la fugue*, publiés chez nous en 1802 par l'éditeur Vogt (1), nous savons que la même année Louis Adam introduit un choix de fugues de Bach, Haendel et Mozart dans la troisiéme partie de sa *Méthode de piano* (2). Toutefois, en dehors de l'enseignement et d'un nombre très restreint d'initiés, il est certain que cet art reste encore bien fermé, et d'ailleurs incompréhensible à beaucoup. Comment cette époque avide de pots-pourris et de variations volubiles, aurait-elle pu apprécier cette musique toute en profondeur, et essentiellement grave et austère ?

L'exemple de Boëly s'inspirant du vieux maître allemand — fait absolument unique à l'époque — étonne ses contemporains. Son goût pour l'écriture contrapuntique nourrie et serrée, acquise par une assimilation complète du style de Bach, déroute les musiciens du temps, habitués à une manière plus frivole. Ainsi s'explique l'indifférence totale qui accueille ses premiers ouvrages. Aucun journal ne signale, en effet, l'apparition de son recueil op. II, *Trente Caprices ou Pièces d'Etudes pour le piano, dédiées à Madame Bigot* (3). Alors qu'Hérold faisait du genre *caprice* un grand morceau très développé, et de virtuosité quelque peu clinquante, Boëly le conçoit à l'ancienne manière des vieux clavecinistes. Il le traite brièvement, avec concision et élégance, et faisant toujours preuve d'une grande fantaisie dans l'agencement des formes. La mélodie très noble, l'harmonie riche et même audacieuse, le rythme varié et imprévu, lui donnent un intérêt constant, que ne vient jamais altérer les recherches d'un mécanisme pourtant déjà très avancé.

Les *Sept variations pour le piano avec accompagnement de violon obligé, sur l'air « La danse n'est pas ce que j'aime », dans l'opéra de Richard Cœur de Lion*, op. III, marquent une légère concession
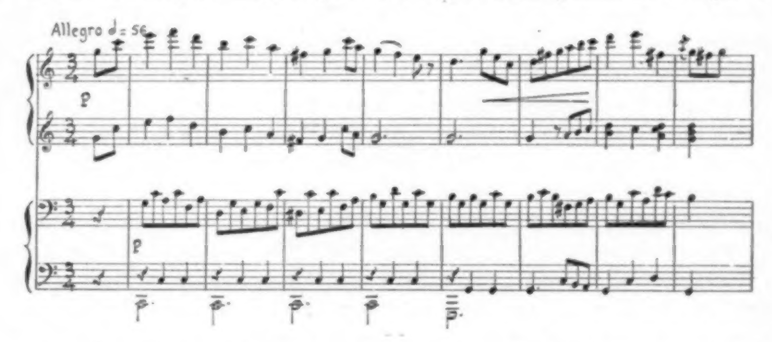
---

(1) Le *Dictionnaire historique* de Choron et Fayolle, publié à Paris en 1810, donne d'intéressantes précisions sur ce sujet. — Nous reviendrons d'ailleurs sur ce point, chapitre V, p. 171.
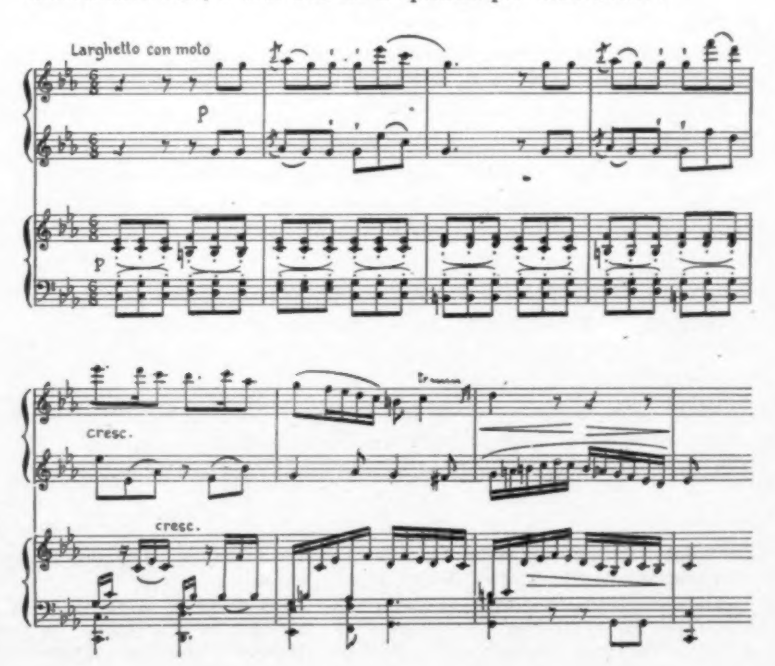
(2) Rappelons que cette troisième partie s'intitule *Choix de morceaux dans les différents caractères et mouvements*.

(3) Ce recueil paraît à Paris, chez Boieldieu jeune, 80, rue de Richelieu.

à la mode ambiante. Mais dès l'œuvre suivante, *Duo à quatre mains, dédié à Mlles Félicie et Coralie Duvivier*, op. IV, Boëly revient à la pure tradition beethovénienne. L'*Allegro*, en forme de mouvement initial de sonate, s'impose par la clarté et la limpidité de sa ligne :



Un court *Larghetto con moto* très expressif, précède et s'enchaîne au *Final* en rondo. Voici les premières mesures de cet intéressant mouvement lent, d'une densité de pensée peu habituelle :



Très différent des *Caprices* op. II, apparaît le *Caprice dédié à Mademoiselle Claire Spitze*, op. VII (1). Boëly se montre ici sous un aspect nouveau, celui du musicien rêveur et fantasque, d'esprit franchement romantique. Abandonnant le style contrapuntique pour se laisser aller un moment à sa libre et poétique fantaisie, il développe ce morceau sur un rythme de valse, à la mélodie languide et parfois toute frémissante. Et il ne semble pas excessif d'appliquer déjà à ce tournoiement capricieux le mot que Schumann dira, un peu plus tard, des célèbres pages de Chopin : « Ce sont des valses pour les âmes plus encore que pour les corps ».

L'ombre du grand Bach reparaît dans le *Troisième livre de Pièces d'Études pour le piano, en 2 suites, dédié à J.-B. Cramer*, op. XIII (2). Boëly, qui excelle dans la composition de ces pièces relativement brèves, se plait à condenser sa pensée dans une forme volontairement étroite. Véritable ciseleur, il soigne les détails avec une extrême minutie, ce qui ne l'empêche pas, par ailleurs, d'y introduire une riche matière musicale, une extrême variété de rythmes et d'harmonies. A signaler dans ce recueil, la très belle fugue en *mi* mineur (n° 32), — Boëly étant à peu près le seul musicien français du temps à cultiver cette forme, — la subtile pièce n° 35 mesurée à 6/16, rythme très rare à l'époque, ainsi que le remarquable exemple de « canone alla nona », dans le morceau n° 39. De même que le *Caprice* op. VII annonçait les grandes et étincelantes valses des pianistes romantiques, ces *Pièces* laissent déjà deviner l'intérêt hautement musical que va bientôt prendre le genre de l'*Etude*, avec Chopin, Schumann et Liszt.

Admirateur fervent de nos clavecinistes du XVIIIe siècle — dont il a étudié de très près le style — Boëly compose alors une curieuse série de pastiches musicaux, admirablement réussis, et d'un intérêt sans cesse renouvelé. Par une lettre adressée à son ami le peintre J.-B. Laurens, nous savons que ces *Quatre suites pour piano, composées dans le style des anciens maîtres*, op. XVI (1), ne furent publiées qu'en 1854, au frais de l'auteur, alors qu'elles
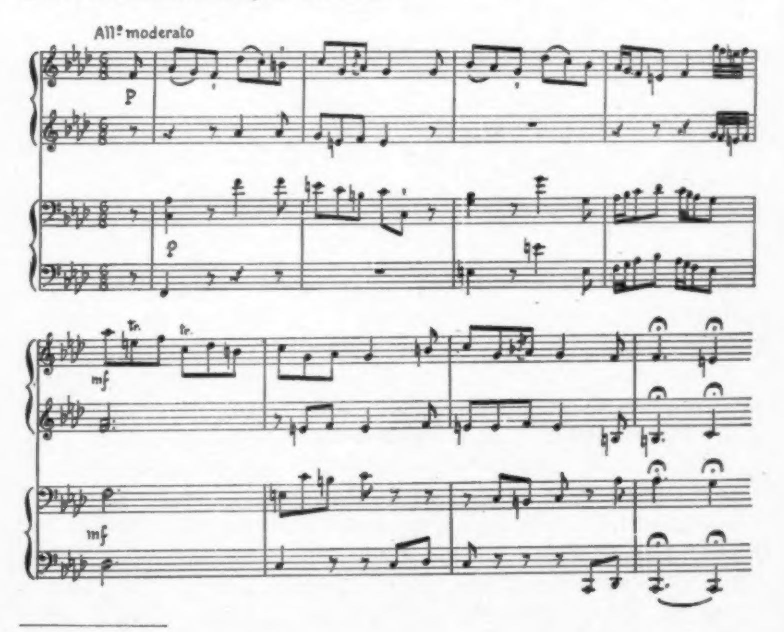
---

(1) Edité à Paris, chez Mme veuve Launer, 14, boulevard Montmartre. — Voyez une courte citation de ce *Caprice*, chapitre V, p. 170.

(2) Ce recueil ne fut imprimé qu'en 1846, chez Richault. — Boëly avait aussi écrit un *Deuxième livre de 24 pièces, divisées en deux Suites, dédi à Kalkbrenner*, op. VI, qui a été publié par Richault comme op. XXII.
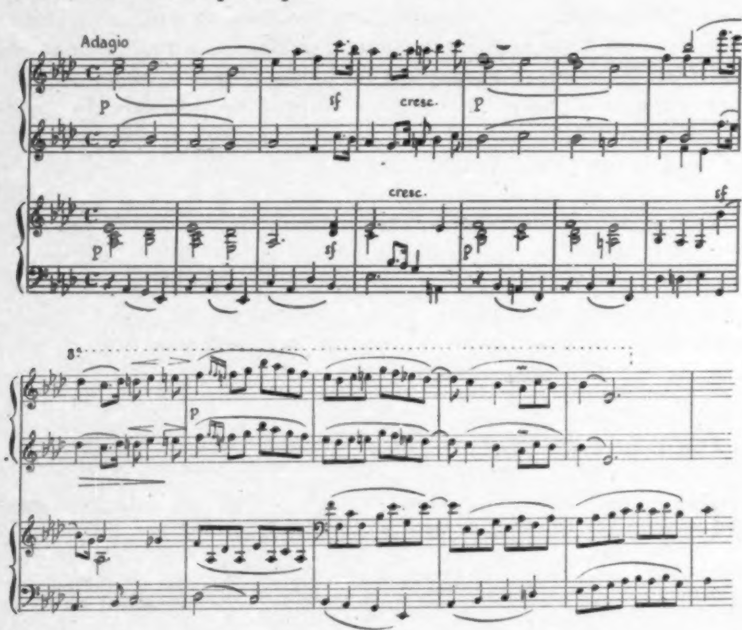
étaient écrites depuis bientôt trente ans : « ... L'œuvre de piano que je compte faire paraître incessamment vous plaira sans doute, il se compose de quatre suites dans le genre des anciens maîtres tels que J.-S. Bach, Haendel et Scarlatti : les trois premières sont composées d'une Allemande, une Courante, une Sarabande, une Gavotte ou Bourrée, puis d'une Gigue à la manière de Bach. La quatrième suite se forme d'une assez longue fugue en *fa* mineur à deux sujets, d'un largo et d'une polonaise qui se rapproche peut-être du style d'Emmanuel Bach, qui a bien aussi son mérite, quoique différent de celui de son père... » (2).

Avec sa *Sonate pour piano à 4 mains, dédiée à Madame E. Sauzay*, op. XVII, Boëly revient à une combinaison d'écriture qu'il avait déjà pratiquée au début de sa carrière. Remarquable par sa noble et riche pensée, cette œuvre reflète pourtant encore profondément l'influence beethovénienne. Qu'on en juge seulement par le premier thème de l'*Allegro moderato* :



(1) Publiées à Paris, chez A. Lavinée, 46, rue Notre-Dame-des-Victoires.
(2) Lettre du 5 février 1854, publiée par Michel Brenet (*Revue Musicale S. I. M.*, mai 1914, p. 22).

Un très bel *Adagio* en *la* ♭ majeur, se déroule calme et pur, présentant dans son développement une expressive et lumineuse modulation en *si* majeur. Nous noterons simplement les premières mesures du thème principal :



Après un délicieux *Tempo di minuetto* en *fa* mineur, une très vivante *Giga* achève cette remarquable sonate, une des plus parfaites sans doute de toute l'œuvre du musicien.

Boëly écrivit encore un recueil de *Vingt-quatre pièces diverses divisées en* 2 *suites*, op. XX, dans le même esprit que ses *Caprices* et ses *Pièces d'études* (op. II, XIII et op. XXII). La forme châtiée et la musicalité séduisante de ces courts morceaux, en font de véritables romances sans paroles, très voisines de celles que Mendelssohn écrira un peu plus tard. Enfin il composa en 1829 (1) une *Fantaisie pour piano seul*, op. XXI, d'une forme originale et très libre, et d'une conception toute moderne. Cette œuvre ne fut éditée qu'en 1858, chez Richault, quelques mois avant la mort de

---

(1) Date figurant sur le manuscrit conservé à la Bibliothèque de Versailles, où sont gardés tous les papiers et compositions de Boëly.

l'auteur, qui la dédie alors au jeune Camille Saint-Saëns, dont il avait suivi les débuts avec le plus vif intérêt.

Ce rapide coup d'œil sur les ouvrages pianistiques de Boëly, nous a permis d'en constater la richesse et la variété. Complètement éclipsées par le flot d'insignifiants « morceaux de bravoure » dûs aux virtuoses professionnels, les quelques compositions qu'il publia de son vivant passèrent à peu près inaperçues. Ce n'est qu'en 1859, un an après sa mort, que l'éditeur Richauld consentit à imprimer une partie des trois cents manuscrits inédits laissés par l'artiste. Une quinzaine de recueils, tous de premier ordre, virent ainsi le jour (1).

Sans aucun souci de mode, ce pur musicien s'est laissé bercer par son rêve intérieur. Partisan des tendances romantiques apportées par Beethoven, il se confine par la suite dans une réserve et une austérité toutes classiques, transformation qui explique le peu de succès de ses dernières œuvres. Et pourtant, cette substantielle et forte production, était la seule en France, à cette époque, à continuer la grande tradition des maîtres clavecinistes et pianistes du siècle précédent. Digne successeur des Séjan, Méhul et Boieldieu, si Boëly n'a pas eu une personnalité aussi tranchée que celle des grands pianistes étrangers du moment, il lui revient, du moins, le mérite d'avoir entrevu l'avenir, et pressenti nettement la période moderne. Toute proportion gardée, par sa modestie, sa candeur, la simplicité et la dignité de sa vie, et surtout par l'élévation de sa pensée, sa science et sa hautaine conception de l'art, il fait plus d'une fois songer à la noble figure de César Franck.

Rien ne peut mieux résumer le caractère et l'importance de ses travaux, que cette appréciation émise par Saint-Saëns — fidèle à la mémoire de son ancien protecteur — à l'occasion d'une réédition de plusieurs de ses ouvrages, chez Costallat, en 1902 : « Ecrivain musical impeccable, théoricien de l'ordre, Boëly avait cette originalité bizarre de chercher à vivre dans le passé. Il s'efforçait d'écrire dans le style de Scarlatti et de J.-S. Bach, l'objet de sa

(1) Plus récemment, en 1902, l'éditeur Costallat réimprima une importante collection d'œuvres de Boëly. — En 1915, Michel Brenet publia, chez Maurice Sénart, un choix de 41 *pièces*, tirées de ses différents recueils pianistiques. — Il serait vivement souhaitable, maintenant, de remettre au jour les meilleures de ses compositions religieuses, et quelques-uns de ses excellents ouvrages de musique de chambre.

plus haute admiration. Un artiste imbu d'un pareil système n'a pas à compter sur l'appui de ses contemporains ; il ne peut attirer l'attention que plus tard, quand la question d'actualité n'existe plus. C'est pourquoi le temps est venu d'apprécier les œuvres de ce musicien de grand talent et de grande conscience ».

Georges FAVRE.

PIERRE BONO
LUTHISTE DE MATHIAS CORVIN

La vie musicale hongroise, à l'époque de Mathias Corvin 1440-1490), tient une place fort honorable dans l'histoire générale de la musique occidentale ; elle constitue l'un des phénomènes les plus importants de cette époque, en même temps que le chapitre le plus important peut-être de l'histoire de la culture hongroise.

La culture musicale de la cour de Mathias nous présente un aperçu éloquent et vivace de toute la vie musicale du xve siècle. On vit alors reparaître, ou plutôt ressusciter à une vie nouvelle les traditions musicales léguées par les rois de Hongrie, ses prédécesseurs, — notamment par Sigismond (1387-1437) — traditions bientôt corroborées par la culture de la cour de Naples, avec Béatrice d'Aragon ; par la culture de la cour de Ferrare, avec son beau-frère Hercule d'Este, de la cour de Mantoue, avec Isabelle, femme de François de Gonzague et nièce de Béatrice ; enfin, de la cour de Milan, avec Béatrice, femme de Ludovic le More et autre nièce de la reine de Hongrie.

La vie musicale à la cour de Mathias Corvin est d'un caractère nettement international ; en effet, l'art vocal franco-flamand parvient à Bude, ainsi que la musique instrumentale allemande, par l'intermédiaire de l'Italie, en tant qu'expression et manifestation de la vie italienne. On y voit également des musiciens et des chanteurs hongrois.

Le niveau musical de la cour royale de Bude, — ainsi que celui des cours archiépiscopales de Strigonie (Esztergom) et, par la suite, d'Agria (Eger), qui en étaient le complément à l'époque d'Hippolyte d'Este, — n'est inférieur en rien au niveau musical de n'importe quelle autre cour des nations d'Occident.

Avoir été au service de Mathias Corvin était la recommandation

la meilleure pour un musicien qui cherchait un emploi auprès d'un prince européen quelconque. Lorsque Maximilien, roi de Rome, — qui, étant encore duc de Brabant, avait affiné son goût au contact des œuvres des plus grands maîtres de la polyphonie, — dut rendre visite à son père l'empereur Frédéric, il emmena avec lui, en Allemagne, des musiciens qui avaient été au service du roi de Hongrie ; nous le savons par un chroniqueur contemporain. Jean Molinet, qui écrit textuellement : « Musiciens qui paravant estoient au service du roi de Hongrie ». Molinet, musicien lui-même, voulant faire un éloge digne du chœur et, d'une façon générale, de la vie musicale de la cour de Mathias Corvin, note que l'humaniste Maximilien, — qui était le mécène le plus magnifique des princes de son temps pour la musique, et avait une connaissance raffinée de cet art, qui l'avait fait surnommer par les Italiens *Massimiliano pochi denari* (Maximilien le pauvre), parce qu'il dépensait tous ses revenus à satisfaire sa passion musicale, — voulut, un jour, réorganiser son chœur et son orchestre en y appelant les meilleurs maîtres des cours européennes. A cet effet, il ne trouva rien de mieux que d'engager, pour commencer, les musiciens et les chanteurs demeurés sans emploi après la mort du grand roi de Hongrie.

Au xve siècle, l'art bourguignon s'affirmera partout en Europe, par conséquent aussi, à la cour de Mathias Corvin comme ailleurs. La culture de la Renaissance était pénétrée d'éléments bourguignons qui parvinrent à la cour de Mathias Corvin par le canal de l'Italie. Mathias entretenait, d'ailleurs, des rapports directs avec les ducs de Bourgogne, auxquels il avait offert son alliance contre les Turcs. La ville de Cambrai était le grand centre de la musique bourguignonne, qui fournissait alors chanteurs et musiciens à l'Europe entière. La cathédrale de Cambrai était, pourrait-on dire, le grand bassin collecteur et distributeur servant à la formation des chœurs des princes séculiers, et même de celui des papes, à Rome. Le diocèse de Cambrai s'étendant au nord jusqu'à Anvers, la cathédrale pouvait choisir ses chanteurs sur un territoire très étendu. A la demande de Pierre de Medici, Guillaume Dufay envoya à Florence des chanteurs de Cambrai, qui firent l'admiration du célèbre organiste Squarcialupi. Suivant l'exemple de son père, Laurent de Medici, admirateur sincère de Dufay, il engagea à son tour des chanteurs de Cambrai. Les documents d'archives prouvent qu'il s'en trouvait plusieurs faisant partie du chœur de Mathias Corvin, comme Jean Cornuel, Roger de Lignoquercu, Nicolas de Bruges et autres.

Les princes et les ambassadeurs accourus en Hongrie pour assister aux noces de Mathias Corvin et de Béatrice d'Aragon (1476), sont enthousiasmés par le chœur de Bude, et c'est avec la plus grande sincérité que le nonce apostolique écrira, en 1483 :

« Huic cœnæ non defuere cantus varii, habet cantorum capellam, qua nullam prestantiorem vidi et pridie in capella sua solemnem missam juxta suorum glorioso more cantari fecit, magna prælatorum et nobilium presente caterva. Quum redeo quanto devotione, quibus cerimoniis quanta gloriosa missa illa perfecta sit, explicare studebo, confundebar sane arguebarque, a seculari principe in his, que ad divinum cultum et animarum ædificationem attinent, superari. Obstipui perfecto. »

Ainsi, s'adressant à Sa Sainteté, écrivait Bartolommeo Maraschi, évêque de Citta-di-Castello, qui était, en 1475, directeur de la chapelle papale, avec le titre de *Magister Capellæ*. Sa relation a transmis jusqu'à nous la profonde impression qu'éprouva ce prélat ; elle est très importante, parce qu'elle reflète l'avis pondéré d'un homme de l'art, technicien de la musique et du chant, et qu'elle n'emploie pas les formules habituelles aux courtisans et dont auraient pu se servir d'autres diplomates plus ou moins compétents.

Sixte IV apprécia à sa valeur l'opinion de Maraschi, car, au mois de novembre de la même année, il ordonna de compléter, en le portant à vingt-quatre, le nombre des chanteurs de la chapelle pontificale. Or, François-Xavier Haberl, historien de cette chapelle, affirme que cette mesure fut prise par le souverain pontife alors qu'il était encore sous l'impression des éloges adressés par Mareschi au chœur de Mathias Corvin.

A la cour de Mathias, il y avait non seulement des musiciens et des chanteurs régulièrement engagés, mais encore des maîtres et des compositeurs en renom, qui se fixèrent plus ou moins longtemps en Hongrie, donnant un lustre particulier à la cour royale. Mentionnons, entre autres, le maître flamand Johannes Stokhem dont la présence à Bude est confirmée par Tinctoris, maître de musique de Béatrice d'Aragon, à Naples. Tinctoris, l'un des plus grands encyclopédistes de la musique au xv[e] siècle, dans la dédicace de son traité *De usu et inventione musicæ*, découvert longtemps plus tard, et qui est peu connu, a parlé de Johannes Stokhem et de son séjour à Buda, ainsi que d'Erasmus de Lapicida, un des premiers compositeurs allemands de canzoni, maître du fameux organiste et compositeur allemand Paul Hoffhaymer. Dans une ancienne

chronique allemande, Erasmus de Lapicida est appelé *König Matthie Capellmaister.*

D'une lettre adressée le 8 janvier 1498 par la reine Béatrice au roi des Romains Maximilien, il résulte que ce dernier avait envoyé en mission diplomatique, à Bude, Jacopo da Barbiria, c'est-à-dire Jacques de Barbiriau, maître de chapelle de la cathédrale Notre-Dame d'Anvers, non seulement excellent musicien, mais homme de la culture la plus étendue. Tinctoris, cité plus haut, le mentionne, dans son traité intitulé *Liber imperfectionum Notarum*, comme un technicien dont les avis faisaient autorité.

Heinrich Finck, Allemand d'origine et l'un des précurseurs de l'humanisme en Pologne, déclare, dans une lettre à l'humaniste Conrad Celtes, qu'il a séjourné longtemps en Pannonie, et y avoir reçu de riches présents de la part de Mathias Corvin.

Le plus fameux parmi les grands *virtuoses* qui furent au service de Mathias et de Béatrice est, sans nul doute, Pietro Bono, le divin luthiste, dont la musique dispensa tant d'heures délicieuses au couple royal de Hongrie. Le luth était l'intrument qui était le plus à la mode et le plus en vogue à l'époque de la Renaissance, et préféré à tous les autres. Les salles des châteaux des princes et de l'aristocratie résonnaient de ses accents harmonieux. On n'aurait pu imaginer une solennité profane ou une cérémonie religieuse où l'on ne fît appel aux luths. Les dames et les demoiselles nobles confiaient au luth leurs joies et leurs peines. Pendant tout le XVe siècle, et au XVIe siècle encore, le luth est préféré au clavicorde et au clavecin. Le luth est l'instrument prédominant, et remplit le rôle du piano de nos jours. On le trouvait dans toutes les maisons bien tenues. Hans Sachs, l'immortel poëte-musicien des *Maîtres chanteurs de Nuremberg*, attribue au luth une origine divine. Cecilia Gallerano, maîtresse aimée de Ludovic le More, et immortalisée par le pinceau de Léonard de Vinci, jouait du luth, et Léonard lui-même, lors de sa présentation à la cour de Ludovic, en 1483 enchanta le duc en exécutant quelques-unes de ses compositions sur un luth d'argent, qui avait la forme d'une tête de cheval et qu'il avait construit lui-même. Le duc et sa cour admirèrent non seulement la perfection de son jeu, mais aussi le timbre de son luth, qui était de beaucoup plus sonore et harmonieux que celui des luths jusqu'alors usités.

Dans la première journée du *Décaméron* de Messer Boccaccio, « la reine ordonna de faire venir les instruments ; et, sur son commandement, Dioneo ayant pris un *luth* et Fiammetta une *viole*, ils

commencèrent à jouer suavement une danse. La reine, avec d'autres dames, et deux jeunes gens, prit une carole, et commencèrent à caroler à pas lents; et une fois la danse terminée, ils commencèrent à chanter de belles et joyeuses canzoni... » Le luth accompagnait presque toujours le chant. *Il Cortigiano* de Baldassare Castiglione estime que, dans la bonne société, il est indispensable de savoir jouer du luth. Au xv[e] siècle, les luthistes sont recherchés et très appréciés, aussi bien par des princes que par des villes. La ville de Malines sollicite le marquis de Baden de lui prêter ses luthistes. Les luthistes allemands étaient très populaires et recherchés en Europe ; on en trouve aussi dans les cours de Savoie, de Bourgogne et de Provence. Charles le Téméraire fait l'acquisition de luths allemands. Lorsque Philippe le Bon se rendit, en 1454, à la diète de Ratisbonne, il fut accueilli et fêté sur son passage par de la musique de luth. Sous les Valois, les luthistes font partie de la suite royale. La jeune et séduisante Marie d'Angleterre, sœur de Henri VIII, qui épousa le roi de France Louis XII, — de quarante ans plus âgé qu'elle, — chante à l'aube une chanson (aubade) à son royal conjoint, en s'accompagnant sur le luth.

Badoer, ambassadeur de Venise, rapporte que Ferdinand le catholique, roi d'Espagne, s'étant brouillé avec Léon X de Medici, « disait le plus grand mal de ce pape, disant qu'il n'était bon à rien, sinon à jouer du luth ». Le luth est également le passe-temps de la bourgeoisie. Les étudiants de l'Université de Strasbourg se divertissent en jouant du luth. Et il y a jusqu'à des mendiants qui cherchent à apitoyer les passants avec des airs de luth.

Le luth est un des « motifs » favoris des peintres de la Renaissance : la *Vierge* de Nicolo da Foligno, à Bologne, est entourée d'anges chantant et s'accompagnant sur le luth, la harpe, le tambourin et le triangle. Lorenzo d'Arezzo peint trois chanteurs accompagnés par des violes, des fifres des, luths et des tambourins. Les Anges joueurs de luth de Melozzo da Forli sont connus de tous. Lucca della Robbia et Ercole Grandi reproduisent des luths. Ce dernier dessine au plafond du palais Scroffa-Calcagni, à Ferrare, un instrument à onze cordes, très répandu au xv[e] siècle, plus petit que le luth moderne, ressemblant plutôt à une guitare, que tout le monde appréciait pour sa sonorité agréable et nette.

Prætorius, auteur du *Theatrum instrumentorum*, décrit minutieusement toutes les variétés de luths, distinguant entre la *cithare* et le *cistre* qui, selon lui, « *est illiberalis sutoribus et sartoribus usitatum instrumentum* ».

Dans la seconde moitié du xve siècle, Ercole d'Este, seigneur de Ferrare, a pour femme Eléonore, sœur de Béatrice, reine de Hongrie. Eléonore et Béatrice sont les filles de Fernand d'Aragon, roi de Naples, et leur adolescence s'est écoulée dans l'atmosphère saturée de musique de la cour napolitaine. Tinctoris était leur maître de musique. Les deux princesses napolitaines jouaient de plusieurs instruments, parmi lesquels le luth avait leur préférence.

Pietro vivait à la cour de Ferrante d'Aragon avec Aurelio Brandolini (plus tard « familier » de Mathias Corvin) et Tinctoris. La Bibliothèque de la cathédrale de Lucques possède un traité manuscrit d'Aurelio Brandolini, intitulé *De laudibus musicæ et Petri Boni Ferrariensis*. Brandolini avait admiré l'art de Pietro Bono dès l'époque où il était à la cour de Ferrare. Tinctoris, lui aussi, en avait été frappé, et, dans son traité *De inventione et usu musicæ*, il exalte Bono comme compositeur et comme exécutant :

« In lyris sive leuto plurim præcipue Germani eximie sunt eruditi. Siquidem nonnulli associati supremam partem cujusvis compositi cantus cum admirandis modulorum superinventionibus adeo eleganter ea personat, ut perfecto nihil prestantius. Inter quos Petrus Bonus, Herculis Ferrariæ Ducis inclyti lyricen (mea quidem sententia) ceteris est preferendus. »

Le traité de Brandolini contient même une ode à Pietro Bono, dont les premiers et les derniers vers sont reproduits dans un ouvrage de Giovanni Domenico Mansi, évêque de Lucques :

Inter Pieridum Vates clarissmie alumnus
Unica lux Phœbi gloria summa lyræ
Accipe parva quidem Tyrreni munera Lippi
Sed tibia quæ procerum nemo dedisse queat
Sed quia nime agimus Ferrandi muner vitam
Hæc tibi Ferrandum mittere dona putat.
(fin) Huc ades ad nostros citharamque et camina et cantus
Affar ab imperibus vecta elegia modis.

Eléonore et Béatrice avaient déjà entendu à Naples le luth magique de Pietro Bono. Bono se rendit de Naples à Ferrare, où régnait Borso d'Este, et y devint tout de suite populaire. Dans *Il Libro dell'arte del danzare*, Antonio Cornazano cite le proverbe ferrarais suivant :

Chi vole passare da un mondo all'altro,
Odi sonare Pirobono.
Chi vole trovare el cielo aperto,
Provi la liberalità del duca Borso.
Chi vole veder el paradiso in terra,
Veggi Madonna Beatrice in una festa.

Il est caractéristique que l'opinion publique, à Ferrare, ait fait ce rapprochement entre la musique de Pietro Bono, la libéralité du duc Borso et le faste de Béatrice.

Au milieu du siècle dernier, un historien italien, Luigi Napoleone Cittadella, a tenté de jeter quelque lumière sur les origines et la vie de Pietro Bono, d'après les papiers conservés aux Archives de Ferrare. Il a pu relever son nom, d'abord dans un document de 1452, où le père de Pietro est dénommé Baptista de Borzeris, nom que nous retrouvons, en outre, sous la forme Burzeris, Burzellis, variante de Bruxellis, qui indiquent une origine bruxelloise. Cependant le belge Van der Straeten, le célèbre musicographe, n'est pas parvenu, malgré les recherches les plus minutieuses à retrouver la trace de Bono dans les archives belges. Ainsi, rien, jusqu'ici, ne nous indique avec certitude que notre luthiste fût d'origine flamande. D'autre part, sa mère était certainement d'origine allemande, mais italianisée complètement, avec le temps. Aussi est-il étrange que Tinctoris, qui avait pu connaître personnellement Bono, le cite parmi les Allemands.

La Cronaca Caleffini, contemporaine de Bono, rapporte ces vers :

A Pietro Bono dal chitarin,
L'ha habuto più de mile florin
Tra de fachin et de suo sonare
Ch'il non ha briga da sbarbirare.

(Pierre Bono à la petite guitare a eu plus de mille florins, soit comme faquin, soit comme musicien. Il n'a plus d'embarras à surmonter.)

Une note marginale de cette chronique nous apprend que Pietro Bono était « barbier » de Borso d'Este, qui fut duc de Ferrare de 1450 à 1471. En ce temps-là, le barbier était en même temps médecin, et il semble que luthiste Bono ait appris l'art de la médecine auprès de son père, que les documents appellent Maestro Battista. Au moyen-âge, et encore dans la première moitié de l'époque moderne, il était courant que les musiciens exerçassent un autre art. C'est ainsi qu'en 1663 il y avait encore en Hongrie, au service du comte palatin, le prince Nicolas Eszterhazy, un violoniste nommé Cesare qui, d'après le registre des contrats, remplissait aussi les fonctions de barbier auprès de son maître ; en effet, Cesare était le médecin de la cour du comte palatin.

Mais le nôtre n'était pas un de ces figaros qui sont à la disposition de tout le monde ; il était exclusivement barbier du duc Borso. En effet, nous apprend la Cronaca Galeffini déjà citée, il

n'avait nul besoin d'être au service de tout le monde, puisque son luth lui apportait beaucoup d'argent et que d'ailleurs il était riche : il était propriétaire de maisons et de terres à Ferrare, et la Cronaca Caleffini note que le duc Borso lui avait attribué l'impôt sur les facchini, qui rendait plus de mille florins par an. Le duc estimait beaucoup son luthiste et le comblait de dons et d'honneurs.

Il est certain que Béatrice avait conservé parmi les souvenirs les plus chers de sa jeunesse, la mémoire de Pietro Bono. Lorsque en 1476, cette princesse d'Aragon vint à Bude, pour son mariage, Bono à Ferrare, délectait de sa musique la duchesse Eléonore d'Este, sœur de Béatrice. Mais par la suite, la reine de Hongrie, se rappelant nostalgiquement la magique musique du luthiste Pietro Bono, exprima son désir de l'avoir auprès d'elle. C'est ainsi que Cesare Valentini ambassadeur d'Ercole d'Este à la cour de Mathias Corvin, écrit en ces termes au duc de Ferrare, à la date du 3 août 1486 :

« Messire Bernabo (il était « gouverneur de l'archevêché de Strigonia ») qui est un serviteur de la reine, et est tenu par Sa Majesté en aussi bon crédit que quiconque, m'a dit que si Votre Grandeur voulait faire chose très agréable au Roi et à la Reine, elle ne pourrait, à son avis, mieux faire en ce moment que de leur envoyer Messer Pietro Bon Cytarista avec ses violes leur faire visite, car ils ont un grand désir de les entendre et de se délecter beaucoup de chose semblable, et ils seront chez eux les bienvenus ».

Ercole et Eléonore, qui aimaient tendrement Béatrice, ne purent lui refuser ; et le luthiste se rendit en Hongrie. Il s'y trouve dès 1488, comme il résulte d'une lettre de Bono adressée au duc de Mantoue, François de Gonzague, mari d'une nièce de Béatrice, lettre dans laquelle il l'informe que le roi et la reine de Hongrie écoutent sa musique avec grand plaisir

L'adresse et le texte de cette lettre nous autorisent à supposer que Pietro Bono avait été également au service des Gonzague :

« A l'Illustrissime et Exc. Marchion mon seigneur et protecteur unique...

Comme les esprits des mortels se laissent parfois pervertir par la persuasion et par les calomnies des méchants qui donnent à ce qui est faux couleur de vérité ; comme en second lieu j'ai pu savoir que V. S. Ill. a été prévenue contre moi qui ai été constamment un serviteur fidèle de la maison de Gonzague et le resterai tant que mon âme ne se séparera pas de mon corps, par d'aucuns qui pourtant ont reçu de moi du bien et non du mal. Dieu qui est immortel sera toujours pour moi un bon témoin auprès

de V. S. Ill., ainsi que les seigneurs Duc d'Urbino et Octaviano Cosimo, que je me suis toujours flatté d'avoir la vie au corps par la grâce de Dieu, du Seigneur votre père et de V. S. Ill. que j'ai toujours magnifiée autant que cela m'a été possible, quoique ses vertus singulières se magnifient et s'exaltent d'elles-mêmes. Mais si je réfléchis à la grande réserve qu'a V. S. Ill., tout en comprenant que cette réserve ne doit pas être comparée à celle qui est d'usage entre les mortels, mais plutôt entre les dieux, et tout en l'exaltant, je ne puis me délivrer du souci que V. S. Ill. pût penser qu'une fois parti, je l'abandonnerais tout à fait. Je réponds que je ne suis pas coupable de pareille faute, et si je parlais avec V. S. Ill., je crois que le résultat serait qu'Elle serait satisfaite de moi. Il est vrai que je suis parti avec mon corps, mais que mon esprit est encore avec V. S. Ill. En ce moment je me trouve auprès de Leurs Majestés les seigneuries le Roi et la Reine de Hongrie devant lesquelles je l'ai magnifié ainsi que je le devais : le Sr Bosio de Coreza pourrait témoigner qu'elles m'ont fait beaucoup d'amabilités, et j'espère obtenir quelque bien d'elles, elles me voient avec plaisir et désirent que je joue pour elles, et si cela pouvait plaire à Leur Maje., je ne m'en irais jamais d'ici. En outre, j'aurai la présomption de recommander à V. S. Ill. mon neveu Ludovico Mazone afin que s'il donne toute satisfaction, ses services auprès du Seigneur Duc de Ferrare. Vienne, 13 janvier 1488. Petrus Bonus.

Cette lettre est datée de Vienne, où Mathias passa la plus grande partie des dernières années de sa vie. Pietro Bono avait laissé sa famille à Ferrare ; mais il en suivait affectueusement tout le cours. C'est ainsi qu'il eut l'occasion de prier la reine Béatrice d'écrire à la duchesse sa sœur afin qu'elle voulût bien s'occuper des siens. Béatrice qui, quoique malade, prenait grand plaisait à écouter la musique du luthiste, écrivit sans retard à sa sœur la lettre suivante :

Illustrissime et très honorée madame ma sœur. Messire Pier, notre joueur de luth, qui demeure avec moi ici en permanence, me prie d'écrire à votre Seigneurie Illustrissime pour lui recommander sa femme et sa famille, n'yant osé lui refuser, je prie donc votre Seigneurie de les prendre sous sa protection et de leur faire payer la provision habituelle et le salaire, ainsi qu'il affirme lui avoir été promis lors de son départ, et cela tant qu'il sera ici à mon service, car il m'a apporté une grande consolation dans mon infirmité. Donné à Vienne le 11 mai 1488.

Pietro Bono accompagnait les souverains dans leurs voyages. Mathias et Béatrice ne pouvaient se séparer de leur musicien favori, fût-ce pour un court laps de temps. Après la mort de Mathias Corvin (1490), Bono doit avoir, probablement, abandonné la cour, quoique la reine douairière ait demeuré dix ans encore en Hongrie, et que la vie musicale hongroise se poursuivît vigoureusement. Le fait est que nous ignorons à peu près tout de lui !

il retourna à Ferrare, où il dut mourir. Il fut inhumé en l'église San Dominico. Il doit avoir certainement reçu de nouvelles et flatteuses invitations, mais il n'abandonne pas la ville où il avait passé sa jeunesse et récolté ses premiers lauriers.

Quel était le répertoire de Pietro Bono, et quels étaient les morceaux avec lesquels il enchantait son auguste auditoire ? La vie musicale, tant profane que sacrée, au xve siècle, est dominée par la canzone sous les diverses formes : madrigal, frottole, strambotto, rispetto, caccia, canzone di maggio — et les sonnets de Simone Prodenzani disent combien elles furent populaires, — et surtout les « *rondel franceschi* », de caractère instrumental. Doué d'une extraordinaire intuition divinatoire, et d'une technique surprenante, Bono transcrit et développe les mélodies populaires, tirant parti, en véritable virtuose, de toutes les possibilités que lui offrait le luth. C'étaient là sans doute, ces *superinventiones* qu'admirait tant Tinctoris !

Les traits de Bono nous ont été transmis par une médaille exécutée par le peintre et graveur vénitien Giovanni Boldu ; il en existe des exemplaires au Musée civique de Brescia, au cabinet des médailles du Brera à Milan, à Berlin, à Oxford, à Paris. Bono y est représenté en demi-buste de profil à gauche. Il porte les cheveux longs à la mode de la Renaissance, et il est coiffé d'une barrette ornée à haute forme. Le nez est très proéminent et énergiquement modelé. Des deux côtés du buste, se trouve, en forme de demi-cercle, l'inscription : .PETRVS. BONVS. — ORPHEVM.SVPANS. (superans). Au revers est figuré un génie ailé, nu, jouant du luth, assis sur une pierre qui porte sculpté : OMNIVM PRINCEPS. Autour : .M.DCCCCLVI. OPVS. JOANNIS. BOLDV. PICTORIS.

Giovanni Boldu, *pictor venetus*, signait son nom en latin, en grec et même en hébreu. Ce docte usage venait de Padoue. Ainsi, Mantegna, par exemple, inscrivait son nom en grec sur le tableau représentant Saint Sébastien.

Boldu fut, en son temps, le médailleur à la mode. Pour la période de 1457 à 1466, Friedländer connait huit de ses médailles ; celle de Pietro Bono a été reproduite pour la première fois au xviiie siècle, dans le *Museum Mazzuchellianum*, volume I, planche XXII. Du texte explicatif imprimé à la pl. XXIII, il résulte que le luthiste Pietro Bono a été pendant longtemps confondu avec l'astrologue et médecin ferrarais Piero Bono Avogario. La médaille a été reproduite récemment dans le Corpus des médailles italiennes, dit de Hill.

Dans le *Triumpho di Fortuna* (Vinegia, 1526), de Sigismondo Fanti, figure, au verso de la troisième planche, un personnage jouant du luth ou de la mandoline, avec l'indication au dessous : *Piero Bono* ; on pourrait donc supposer qu'il représente notre luthiste. Mais la figure est reproduite d'autres fois avec d'autres noms (Gentile, Frontino, Zelo, Serafino, Todeschini, Il Modenese, etc.), ce ne peut donc être un portrait, mais simplement une figure symbolique.

La renommée de Pietro Bono était grande de son temps. En 1455, le duc de Milan écrivait, à son sujet, au duc de Modène : « Nous pensons qu'il n'a pas son pareil dans le monde entier » ; et les documents contemporains le nomment avec la plus grande admiration : *præclaris et insignis familiaris nostri ducis*, ou *præstantissimus artis musicæ et singularis magister, a chitarino, cujus fame per totum diffusa est orbem*, ou encore : *corona omnium musicorum*, etc.

La littérature humaniste le célèbre parmi les plus grands hommes de l'époque. Battista Guarino l'ancien lui a dédié huit distiques : *Ad Petrum Bonum chitaristam rarissimum*, et le compare à Orphée, comme avait fait le Vénitien Boldu. Les vers du Guarino sont conservés dans une liasse de manuscrits, à la Bibliothèque de Ferrare, Dans le *Commentariorum Urbanorum Libri Octo et Tringinta* (Bâle, 1530), de Raphaël Volaterranus (Raffaello Maffei), on trouve le nom de Pietro Bono dans le chapitre consacré aux instruments : *Leutum vocant fortasse a leuvre et loco plectri penna percutitur. In quo excellit Petrus Bonus ferrariensis* (p. 1288).

Mais la page la plus significative de la littérature pierobonienne est certainement cette épigramme de Filipo Beroaldo.

EPIGRAMMA AD PETRUM BONUM CITHAREDUM.

Jam cedat Thamyras : jam Methym, Aryon ;
Cedant Threiciæ, plectra canora lyrae :
Cedat Amphyon, Diriæus cedat Olympus
Et Thymtei docta Limio chelis
Et cum Terpandro cedat crinitus Ioppas.
Blandæ Chironis babyla nubigenæ
Cedat et archadicus deus ; et patarenus Apollo
Et lyrici Vates : Thespiadum chorus,
En cytharedus adest æui nova gloria nostri
Petrus cognomen ex bonitate trahens.
Hic celeri dulces percurret pollice nervos
Et movet artifici nobilitate manus.
Exprimit hic fidibus resonanti verba canoris :
Est testudo loquax hujus arbitrio
Perstinguent acies oculorum et lumine fallunt
Petri docta manus articulis leves.

Hunc volet infernus tartarensis pater.
O Bone ter fœlix : qui post tua fata : tenantis
Aut Jovis elysii qui cytharedus eris.

Il ne fut pas célébré uniquement par des poètes et des encyclopédistes de la musique ; le savant Paolo Cortese s'exprime ainsi sur Pietro Bono et sa musique, au chapitre *De vitandis passionibus*, de son traité *De Cardinalatu* (1510) :

« Antea enim Petrus Bonus Ferrariensis et hi qui ab eo manarunt frequenter per hyperboleon itineratione utebantur, necdum erat cognitus hic singularum colligadonx (?) modus quo maxime aurium expleri sensus cumulata suavitate potest, quod idem fere est de hispana lyra dicendum misi ejus equalis lautaque suavitate soleret aurium satietate sperni longiorque similitudo uideretur quam expectari aurium terminatione posset. »

Le chapitre de l'histoire de la musique qui intéresse Pietro Bono n'est pas encore achevé, nous en sommes convaincu. Il doit encore se trouver dans les archives bien des pièces qui pourront jeter un jour nouveau sur la vie et l'art de Pietro Bono. La publication des monuments de l'histoire musicale ayant pris un rythme des plus accélérés, nous ne doutons pas qu'il ne soit possible d'exhumer quelque manuscrit de la Renaissance qui nous mette en possession de l'une ou l'autre des *superinventiones* du luthiste Pietro Bono.

Emile HARASZTI.

NOTES

Voir mon étude : *A propos de l'orgue de Mathias Corvin du Musée Correr à Venise*. *L'Orgue*, revue trimestrielle de l'Association des amis de l'Orgue, n° 14, 1948. Notes dans le numéro de 47. — *Chronique de Jean Molinet*, publiée par Jean Buchon, tome III, Paris, 1828. chapitre CXVIII. *Comment l'archiduc Maximilien se prépara pour aller en Allemagne vers l'empereur Frédéric son père*. — Sur Molinet : Noel DUPIRE : *Jean Molinet*, Paris, 1932. — Sur Maximilien : H. J. MOSER : *Paul Hoffhaymer*, Stuttgart und Berlin, 1929. — Leopold NOWAK : *Zur Geschichte der Musik am Hofe Kaiser Max I*. Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Wien, XII, 1932. — Le rapport de Bartholoméo MARASCHI, évêque de Citta di Castello, chez Pray. *Annales*, P. IV, p. 162-167, puis chez Haberl : *Die Römische Scola Cantorum, und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des 16 Jahrunderts*. Monatshefte für Musikgeschichte, 1887. — Johannes TINCTORIS : *Und sein unbekanntes Traktat. De usu et inventione musicae* von Karl Weinmann. Regensburg, 1917. — Sur Stokhem : Paul BERGMANN : *Variétés musicologiques*, IIIe série, Bruxelles, 1920. Voir encore le XXIVe volume de la *Biographie nationale belge* et Antoine AUDA : *La musique et les musiciens de l'ancien Pays de Liège*. Bruxelles-Paris-Liège, 1930. — Van der BORREN : *La musique belge au moyen âge et sous l'ancien régime*. Revue

franco-belge, 1932, novembre. — Sur Erasmus de Lapicida : *La chronique de Rasch*, le passage relatif publié par Moser. — Sur Barbiriau : *La musique à Anvers aux XIVe, XVe et XVIe siècles*. Extraits des Archives de Notre-Dame d'Anvers. Copie du manuscrit de M. le chevalier Léon de Burbure, par Louis Theunissens. *Annales de l'Académie Royale d'Archéologie de Belgique*, 5e série, tome VIII, Anvers, 1906. — Sur Heinrich Finck : *Die Musik in Wien*, von Mantuani. Band III. Geschichte der Stadt Wien redigier von Alber Stratzer. Wien, 1907. — Melanie Greffczynska : *Die Poliphonie am Hofe der Jagellonen*. Beethoven Zentenarfeier. Wien, 1927. —Henri Opienski : *La musique polonaise*. Paris, 1918. — Sur la présentation de Leonardo de Vinci à la cour de Ludovico : Vasari : *Le vite de piu eccellenti pittori, scultori*. Con nuove annotazioni e commenta di Gaetano Milanesi. Tome IV. Firenze, 1879, p. 28. — Lionel de la Laurencie : *Les Luthistes*. Paris, 1929. — Sur le rapport de l'ambassadeur de Valladolid : *Marino Sanuto Diarii*. Tomo XVII. Venezia, 1886, p. 163. — Adrien Lafage traduit erronément majoris ecclesaie Lucensis Lucance de Padou en parlant de J. D. Mansi, l'évêque de Lucques, qui publia la première et dernière strophe du poème de Brandolini ; il s'agit de la cathédrale de Lucca (*Essai de diphtérographie musicale*, Paris, 1864). Cette erreur se retrouve chez Van der Straten : *La musique aux Pays-Bas*. Tome IV. Bruxelles, 1882, p. 110-111. — Luigi Napoleone Cittadella : *Notizia amministrativa storiche-artistiche relative à Ferrara*. Ricavate da documenti ed illustrata da L. N. C. Ferrara, 1868, vol. I-II. — Sur la chronique Caleffini : Antonio Cappelli : *Notizie di Ugo Caleffini notario ferrarese del secolo XV con la sua Cronaca in rima di Casa d'Este*. Atti e Memorie delle RR Deputazioni di Storia Patria per la Provicie Modenesi e Parmensi. Vol. II. Modena, 1864. — sur le violoniste barbier : Jean Harich : *L'orchestre des princes Nicolas et Paul Esterházy à Kismarton au XVIIe siècle*, Magyar Muzsika (hongrois). Budapest, 1835, no 1-2. — La lettre de Cesare Valentini : *Monumenta Diplomatica*. Budapest, 1875, III, 143. —La lettre de Pieto Bono au duc de Mantoue : Bertolotti : *Musici alla corte dei Gonzaga a Mantova del secolo XV al XVIII*. Milano, 1890. — La lettre de Béatrix à sa sœur : *Monumenta Diplomatica*, III, 410. — Sur Simone Prodenzani : *Dom Ferretti* : *Il Codice palatino Parmense* 286 *e una nuova Incantenatura*. Parma, 1913, et Santorre Debenedetti : Il Solazzo. *Contributi alla storia della Novella della Poesia musicale e del Costume del Trecento*. Torino, 1912. — Sur la médaille de Giovanni Boldu : Dr Julius Friedlander : *Die italienischen Schaumünzen des XV Jahrhunderts* 1430-1450. Berlin, 1882). — Alfred Armand : *Les médailleurs italiens des XVe et XVIe siècles*. Paris, 1888, tome I. Mueseum Mazchellianum. Venetiis, MDCCLXI. Tomus I. — La plus récente production de la médaille de Bono est dans G. F. Hill : *A Corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*. Cambridge, 1937, no 416, 79 Plate.

NOUVELLES MUSICOLOGIQUES

— Le 20 mai 1949, ont été transférées au Panthéon les cendres de Victor Schœlcher (né à Paris le 21 juillet 1804, mort à Houilles, en 1893).

Cette solennité en l'honneur du Ministre de la Marine de 1848 qui, dès le 27 avril, fit rendre les décrets abolissant l'esclavage dans nos colonies, nous a rappelé que Victor Schœlcher appartient aussi à la musicologie. Ayant parcouru, en 1827, la Sénégambie et les Antilles, il en avait rapporté des instruments de musique qui entrèrent par la suite dans les collections du Conservatoire.

A la suite du coup d'Etat du 2 décembre 1851, Schœlcher dut se réfugier à Londres. Là, il se prit, a écrit Arthur Pougin, d'une véritable passion pour les œuvres de Hændel. En 1857, il publiait à Londres *the Life of Handel.* Il avait réuni plus de cinq cents ouvrages du maître (partitions, dont soixante-cinq du *Messie,* livrets originaux), des portraits et de nombreux ouvrages italiens ou anglais de l'époque (Crotch, Clayton, Bononcini, Cimarosa, Paisiello, Guglielmi et autres). Enfin il avait acquis une importante collection historique de chansons populaires et politiques anglaises des XVIIe et XVIIIe siècles.

De retour en France en 1871, Schœlcher fit don de ces importants et rares ensembles à la Bibliothèque du Conservatoire en 1873 [1].

A défaut d'un grand compositeur, dans les caveaux du Panthéon, Victor Schœlcher, non loin de Jean-Jacques Rousseau, représentera désormais avec lui la musique. Mais il est inutile de rappeler que, dans un cas comme dans l'autre, ce n'est pas la musique qu'on a voulu honorer en leurs noms !

J.-G. P.

— Les Compositeurs de musique religieuse ou transcripteurs de musique religieuse ancienne, désireux que leurs œuvres soient exécutées à l'église des R. P. Dominicains un dimanche à 11 heures 15, sont invités à les faire connaître à M. Georges Jacob, organiste, 27, rue d'Armaillé.

COURS ET CONFERENCES

— Cours professés à la Sorbonne (Institut d'Art) par M. Paul-Marie Masson, année scolaire 1949-1950 : 1° *L'œuvre française de Gluck.* — 2° Expli-

(1) Cf. Fétis-Pougin, *Biogr. univ. des music.*, t. X, p. 500 ; Werkerlin, *Catalogue de la réserve de la Biblioth. du Conservatoire* (1885), p. XXV.

cation de textes musicaux du programme de licence : œuvres de Lully de J. S. Bach, de Pergolesi et de Rimsky-Korsakov. — 3° Exercices pratiques. Questions de musicologie médiévale.

— A Bruxelles, notre collègue M. Emile Haraszti a donné le 28 octobre 1949, à l'Ecole des Hautes Etudes de Belgique, une conférence sur *Chopin et le centenaire de sa mort* et le 29, à la Société Belge de musicologie, une conférence sur *Un foyer d'art international au XVe siècle : la cour de Mathias Corvin et Béatrice d'Aragon à Bude.*

EXPOSITION

— Sur l'initiative de la municipalité de Clamart, une exposition de la Musique Française a été organisée dans cette ville du 18 juin au 3 juillet 1949, sous la direction de Norbert Dufourcq, professeur au Conservatoire National de Musique, assisté de Marcelle Benoit et François Lesure.

CONCERTS DE MUSIQUE ANCIENNE

— La Saison Musicale d'Été (Président Fondateur : A. Loewenguth) a organisé de juillet à septembre 1949 quatre séries de concerts : au Théâtre Sarah-Berhnardt, dans diverses églises de Paris, à la Chapelle du Château de Versailles et à l'Orangerie du Parc de Sceaux.

— A Versailles, des œuvres de Monteverdi, Couperin et Tartini furent exécutées au concert du 21 août, donné avec le concours de J. J. Grunenwald, G. Arvez Vernet, Y. Le Marc-Hadour et E. Bergeron. Le 11 septembre, Rolande Falcinelli et le quatuor Loewenguth jouèrent des pièces de Couperin, Daquin et Purcell.

— A Sceaux le concert du 17 juillet, donné avec le concours de Ginette Guillamat et Marcelle de Lacour, était en partie consacré à l'audition d'œuvres françaises et anglaises des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles.

A l'Eglise Sainte-Eustache André Marchal fit entendre le 12 juillet des œuvres de Scheidt et Buxtehude.

— Notre collègue, la claveciniste Marcelle de Lacour s'est fait entendre dans de nombreux concerts, à la radio, à la télévision, en consacrant la quasi totalité de ses programmes à la musique ancienne. Elle a notamment prêté son concours au *Pavillon de France* à la soirée diplomatique de l'Ambassade de Pologne, au *British Council*. A la Maison de la Pensée Française elle a interprété des œuvres de Clérambault en l'honneur du bicentenaire de la mort du musicien.

— Le 25 mars 1949, salle de l'Ancien Conservatoire, a eu lieu l'exercice d'élèves de la classe d'ensemble vocal du Conservatoire, que dirige désormais notre collègue M. Jacques Chailley. Au programme figuraient notamment le *Diffusa est* de Pérotin et le *Salve Regina* à 3 voix, inédit, de Lully.

— Sous le titre « Comment ils changent », notre collègue M. Jacques Chailley donne mensuellement à la Radio une émission où il étudie l'évolution des grands maîtres ou des écoles considérées habituellement comme formant un tout, ainsi que les influences qui ont contribué à la formation de

chaque style. Ont été traités jusqu'à ce jour : Moyen-Age, Renaissance, Bach, Beethoven, Mozart, la musique française du XVIII[e] siècle, Chopin, Wagner, Verdi. Le cycle doit se prolonger par : C. Franck, la fin du XIX[e] s., Fauré, Debussy, Ravel, Strawinsky, Schönberg et les siens, les plus de 40 ans, les moins de 40 ans.

— Le 14 mai 1949 la Société Philharmonique J. Ph. Rameau a donné, avec le concours de M. Eugène Borrel, violoniste, et de M. Jean Schricke, pianiste, un concert de musique ancienne consacré aux œuvres de Sammartini, Destouches, Hasse-Vivaldi, Monn, Leclair, Torelli, Monteverdi, et Lully.

— Le Comité français pour le XVII[e] siècle inconnu a présenté à l'Institut de France, le 28 juin 1949, un programme consacré à des œuvres de M. A. Charpentier et A. C. Destouches, avec le concours de M[mes] Martha Angelici, Irène Joachim, Solange Michel, de MM. Pierre Giannotti et André Vessières, et de la chorale Y. Gouverné. L'orchestre était dirigé par Jean Clergue.

— Le 21 juillet, la Chaîne nationale de la Radiodiffusion française a diffusé un concert d'œuvres du temps de Richelieu et de Louis XIII. Restitutions ou révisions de MM. Jacques Chailley, Félix Raugel, Jean de Valois, M[lle] Launay, MM. Jean Pagot et Bernard Loth.

— La Société « Musiques oubliées », présidée par M. Pincherle, a donné au Conservatoire de Paris, le 2 novembre 1949, un concert composé d'œuvres en majeure partie d'inspiration religieuse des XVII[e] et XVIII[e] siècles.

Un quatuor soliste, l'orchestre et les chœurs de la Radiodiffusion française sous la direction de Félix Raugel, ont exécuté le programme suivant :

Le *Miserere* de Lully, dont la composition date de 1664. Beaucoup plus rarement exécuté que le fameux *Te Deum*, c'est une œuvre grandiose que Louis XIV admirait.

Un Concerto en *ré* majeur de Vivaldi, pour 2 violons et orchestre à cordes, donné en première audition depuis probablement plus de deux siècles (il provient d'un recueil de concertos de divers maîtres italiens édité à Amsterdam vers 1730 par Witvogel). Ce concerto, certainement tardif dans la production de Vivaldi, résume ses expériences en matière de sonorité et de technique du violon. Il est remarquable par la variété du coloris, l'invention rythmique, et, surtout dans le mouvement lent, la souplesse et la suavité du contrepoint. — L'interprétation, par M[lle] Marie-Thérèse Ibos et M. Marcel Reynal, en fut excellente.

Le *Canticum Eucharisticum* de Brossard, dont figuraient au programme le Prélude, le Cantique de Victoire et l'Invocation à la Pais, avait été exécuté en 1927 à St-Eustache, et l'été dernier au Concert de Versailles.

Du *Benedictus* de Lalande, on a entendu un beau récit de baryton, et le chœur final, dont Haendel a repris le thème dans le 1[er] chœur du *Messie*.

Un *Concerto grosso* de Johan Adolph Hasse, (le menuet rappelle curieusement la gavotte de la *Suite en ré* de Bach) et le *Lauda Jerusalem* de Franz-Xaver Richter, transcrit par Raugel et réalisé par Marc Vaubourgoin, terminaient le concert.

ÉDITIONS D'ŒUVRES ANCIENNES

Sous la direction de Georges Migot, les Editions du Siècle Musical, 16, Boulevard Helvétique, Genève, publient une collection de musique française ancienne. Quatre cahiers sont parus : *Airs pour flûte et clavecin* de M. Corrette (réalisation de Guy Lambert), *Cinquième Sonate* pour clarinette et basse continue de Xavier Lefèvre (réalisation de Renée Viollier), *Troisième Sonatille* pour hautbois et basse de Pierre Chédeville (réalisation de Georges Favre), et *Première Fête rustique* de J. J. Naudot (réalisation de Georges Favre). Quatre cahiers nouveaux sont annoncés : *Au jardin de la Flûte de France* (œuvres de M. Blavet, J. J. Naudot, J. Bodin de Boismortier et F. Philidor — réalisation de E. Borrel), *Sonate en ré majeur* de J. de Hotteterre dit le Romain (réalisation de Renée Viollier), *Première Suite* pour flûte et basse continue de Ant. Dornel (réalisation de Pauline Aubert) et *Trois pièces pour cor en fa* de Duvernoy, Devienne et Domnich (réalisation de E. Borrel).

— A propos d'une découverte récente : l'*Ascensione del Nostro Salvatore*, oratorio de Cavalieri.

L'oratorio inédit d'Emilio del Cavalieri, l'*Ascensione del Nostro Salvatore*, pour narrateur, chœur et basse d'orgue, que le R. P. Martin vient de nous restituer, est nettement plus ancien que l'oratorio du même auteur, la *Rappresentazione di anima e di corpo*, considéré jusqu'ici comme le premier modèle du genre. Par son style polyphonique il s'inscrit dans la tradition palestrinienne ; mais sa structure est déjà celle de l'oratorio. Il s'ouvre par une courte monodie plus inspirée de la vieille cantilène liturgique que des récitatifs de Jacopo Peri. Suivent : un chœur à quatre voix égales *Ascendo ad Patrem* qui rappelle le beau motet de Palestrina *Ascendens Christus in altum* ; un chœur à cinq voix d'écriture verticale qui se termine par un *Alleluia* très orné. Un deuxième récit, malheureusement perdu, introduisait un motet à quatre voix égales où se retrouve l'influence d'Ingegneri. Ce motet, le sommet de l'œuvre, se termine par un suave *Alleluia* qui rappelle par son rythme et sa fraîcheur la substance légère des strophes d'Orazio Vecchi. L'œuvre s'achève par un dernier chœur à six voix qui contient quelques trouvailles harmoniques fort hardies pour l'époque et revient au style fugué.

L'oratorio de Cavalieri est manifestement inachevé. De la deuxième partie ne restent que des notes informes et quelques paroles latines. Il semble à peu près certain qu'il n'a jamais été joué du vivant de l'auteur et que l'exécution donnée par les Chanteurs de Saint-Eustache, le 8 juin dernier, sur la Chaîne Nationale, était vraiment une première audition.

BIBLIOGRAPHIE

R. Aloys MOOSER, **Annales de la musique et des musiciens en Russie au XVIIIe siècle.** Tome I : *Des origines à la mort de Pierre III* (*1762*), Genève, Editions du Mont-Blanc, 1948. Un vol. in-4°, de 456 pages.

Voici un grand livre d'histoire musicale, un livre qui recule les limites habituelles de cette histoire. Jusqu'à ces derniers temps, notre connaissance des manifestations de la musique en Russie ne remontait guère au delà de Glinka. M. Mooser nous fait pénétrer dans la période antérieure et apporte une abondante moisson de faits sur la vie musicale russe au XVIIIe siècle. Cette période est caractérisée, comme pour les arts plastiques, par une importation massive de l'art et des artistes de l'étranger. L'immense trésor du chant populaire et de la liturgie traditionnelle restera longtemps lettre morte pour la production de véritables œuvre musicales (1).

Le tsar Pierre le Grand n'était guère musicien. Mais dès son avènement au trône en 1696, désireux de donner à son empire le niveau de civilisation du reste de l'Europe, il comprit quel rôle pouvait avoir dans cette entreprise le développement des institutions musicales. Il fit venir d'Allemagne à Moscou, puis à Saint-Pétersbourg, des musiciens et de petites compagnies théâtrales. Sa nièce, Anna Ioannovna, veuve du duc de Courlande, tsarine de 1730 à 1740, appela de Saxe et d'Italie, des troupes de musiciens italiens qui introduisirent en Russie, l'*intermezzo* comique et, en 1736, l'*opera seria*, avec la représentation d'une œuvre de Francesco Araja, *la Forza dell'amore e dell' odio*. Par suite de la présence de ces virtuoses, la pratique de la musique vocale et instrumentale se développa rapidement dans l'aristocratie russe.

La vie musicale prit un essor décisif en Russie avec Elisabeth Petrovna, fille de Pierre le Grand, qui s'empara du pouvoir à l'âge de trente-deux ans, soutenue par les régiments de la garde. Belle, ardente, avide de tous les plaisirs, dévote scrupuleuse et débauchée insatiable, au demeurant profondément musicienne, son règne de vingt ans (1741-1761) fut une fête perpétuelle où la musique et la danse tenaient la plus grande place, et qu'enfiévrait encore le péril des complots. Le spectacle donné à Moscou en 1742, pour le couronnement, comportait le célèbre opéra de Métastase *la Clemenza di Tito*, avec la musique de Hasse, et un prologue de circonstance, *La Russie*

(1) Notons cependant les *Sinfonie alla russa* de Domenico dall'Oglio (vers 1750), qui utilisent des mélodies populaires.

affligée et consolée, qui célébrait, sur une musique de Domenico dall'Oglio, les « cinq vertus essentielles de Sa Majesté Impériale ». (On trouve dans le *Mercure de France*, des échos de cette représentation). Le recrutement des musiciens s'intensifie, ainsi que l'importation et l'entretien des troupes théâtrales, notamment celle de Francesco Araja, spécialisée dans l'*opera seria*, puis celle de Locatelli, qui est surtout consacrée aux *intermezzi* comiques et, à partir de 1758, au nouveau genre à la mode, l'*opera buffa*. Enfin, en 1755, le Théâtre de la Cour représente *Céphale et Procris*, le premier en date des opéras écrits en Russie sur un texte russe (livret du colonel Soumarokof, musique de Francesco Araja).

Pierre III, neveu et successeur d'Elisabeth, ne régna que six mois et, contraint d'abdiquer, fut assassiné le 7 juillet 1762 à l'instigation de sa femme Catherine II. Mais, avant de monter sur le trône, il avait manifesté son goût et ses talents pour la musique, recevant dans son palais d'Oranienbaum, depuis 1746, de nombreux musiciens italiens, et jouant lui-même du violon dans l'orchestre du théâtre grand-ducal.

Avec la mort de Pierre III, s'achève le tome premier du livre de M. Mooser. Un second volume doit conduire le lecteur depuis l'avènement de Catherine II (1762) jusqu'à la fin du règne de Paul Ier (1801). Mais le tome premier a été publié de manière à former un tout indépendant, avec ses *Pièces annexes*, ses tables, ses index, sa bibliographie et son iconographie propres.

A vrai dire, cet ouvrage ne comporte pas, sauf de rares exceptions, l'étude des œuvres ou des formes. C'est un exposé chronologique des faits, qui répond strictement au titre choisi : *Annales de la Musique et des Musiciens en Russie*. Mais le simple groupement des faits est parfois singulièrement parlant, et plusieurs des documents mis au jour ont une véritable signification esthétique. Je songe par exemple à certaines notices de Jakob von Stählin, qui fut le conseiller artistique d'Elisabeth et le témoin averti de la vie musicale russe jusque vers 1770. Que dire aussi des savoureuses impressions des voyageurs sur l'opéra italien ? La masse des documents rassemblés par M. Mooser est si énorme qu'elle éclaire souvent les questions par la seule variété des points de vue. De tels travaux sont salutaires, car le champ de nos études s'en trouve élargi, et, pour ainsi dire, aéré. Ainsi se recompose peu à peu le véritable visage de l'Europe musicale, que certains historiens, par des synthèses hâtives ou tendancieuses, ont trop souvent défiguré.

Paul-Marie MASSON.

Dom Louis BROU (O. S. B., Quarr Abbey, Ile de Wight). — **Marie « destructrice de toutes les hérésies » et la belle légende du répons Gaude Maria Virgo. — Ephemerides Liturgicae**, vol. LX, 1948, pp. 321-353.

Cet article concerne le répons *Gaude Maria Virgo* chanté dans sa version authentique par la seule liturgie monastique, et remarquable par sa mélodie et ses paroles. L'auteur présente le corps du répons et ses sources, étudie le texte primitif et montre la vraisemblance d'une origine orientale pour la mélodie et pour le texte littéraire. La pièce existait dès 850, elle était alors d'introduction récente. Tous ces points de vue semblent justifiés et sont présentés avec objectivité : ils appellent quelques réflexions.

Le R. P. Brou est connu de ceux qui, de l'histoire du plain-chant, ont

fait leur souci principal. On lui doit depuis 1936 des monographies où il a recherché l'origine de plusieurs pièces parmi les plus anciennes du répertoire liturgique : les *Impropères* du Vendredi Saint, l'*alleluia* de Noël *Dies sanctificatus*, le répons *Ecce quomodo moritur justus*, l'antienne *Mirabile mysterium* de la Circoncision, le *Trisagion* de l'ancienne messe hispanique. En 1946, une étude sur les chants en langue grecque dans les liturgies latines apporta une première liste d'adaptations, à laquelle on attend déjà un supplément (1).

Comme premier document accessible du répons *Gaude Maria*, Dom L. Brou indique l'antiphonaire de Compiègne, premier antiphonaire complet connu (non noté), remontant au dernier quart du IXe siècle (2).

On ne peut guère remonter plus haut car Aurélien de Réomé (*Musica disciplina*, vers 850) fait de la pièce l'objet d'une remarque intéressante : le chant des versets est inhabituel, et le répons ne figure pas dans les « anciens offices » qu'il connaît. Ceci fixe sur l'époque d'apparition de la pièce ; elle semble liée d'autre part à un récit de « miracle » de la Vierge : un aveugle compose l'ensemble (texte et mélodie) à la gloire de Notre-Dame qui le remercie en lui rendant la vue. Le « miracle » est reporté à Rome, dans l'église Sainte-Marie-aux-Martyrs, (Panthéon) peu d'années après sa consécration par Boniface IV (vers 610). Comme tant de récits du même genre, celui-ci est destiné à accréditer un texte et à l'imposer à la dévotion. La rédaction d'Aurélien serait d'ailleurs un des plus anciens récits de « miracles » de Notre-Dame. La légende, évoluée, est examinée dans deux recensions postérieures ; l'auteur démonte les éléments de critique (fonds du récit, langue, parentés liturgiques) sans oublier de faire la part du rite grec. Il conclut (p. 353) à l'existence du répons vers 850, existence alors récente. La pièce ne serait pas écrite à Rome, mais la conclusion de l'auteur est prudente : après lecture de l'étude cependant, on se croirait autorisé à dire que cette origine est grecque. L'appareil critique abondant n'est jamais encombrant et malgré une lacune de documentation signalée ailleurs la construction ne paraît pas attaquable (3).

---

(1) Voici les références de ces études : *Les Impropères du Vendredi Saint*, dans *Revue grégorienne*, 1935, 20e année, N° 5, p. 161-180, 1936, N° 1, pp. 8-17, 1937, N° 1, pp. 1-10, N° 2, pp. 44-52. — *L'alleluia gréco-latin « dies sanctificatus » de la messe du jour de Noël. Origine et évolution d'un chant bilingue et protéiforme*, dans : *Revue grégorienne*, 1938, pp. 170-176, 1939, pp. 1-8, 81-89, 202-213. — *Le répons Ecce quomodo moritur justus dans les traditions romaine et espagnole*, dans : *Revue bénédictine*, t. 51, année 1939-pp. 144-168. — *Saint Grégoire de Nazianze et l'antienne « Mirabile mysterium » des laudes de la Circoncision*, dans : *Ephemerides Liturgicae*, janvier-décembre 1944, N° I-IV, pp. 14-22. — *Etude sur la liturgie mozarabe, le Trisagion de la messe, d'après les sources mozarabes*, dans : *Ephemerides liturgicae*, t. LXI, 1947, fasc. IV, pp. 309-334. — *Les chants en langue grecque dans les liturgies latines*, dans : *Sacris erudiri*, t. I, année 1948, pp. 165-180.

(2) Paris, Bibl. Nationale, lat. 17.436. On en trouve une édition dans la *Patrologie latine*, t. 78, col. 641 et suivantes.

(3) Les *Analecta Bollandiana*, 1948, t. LXV, p. 356-357, ont donné de cet article une recension plutôt sévère. L'auteur a négligé un certain nombre de recensions du Miracle. Précisons que tous ces textes sont postérieurs au récit d'Aurélien de Réomé, ils ne renseignent que sur l'état *postérieur* de la légende, non sur son origine qui seule nous importe. Cette évolution pourrait faire l'objet d'une nouvelle étude

D'autre part Dom Brou a formulé des conclusions nettes. Il semble que le critique

C'est à dessein que nous n'avons pas encore parlé de la musique. Alors que nous avons des éléments sûrs pour l'analyse des textes littéraires, nous sommes moins favorisés pour les mélodies et si on les sépare de leur cadre historique, liturgique et littéraire, on va au hasard. Texte et mélodie sont liés dès l'apparition des manuscrits notés, tous postérieurs au début du neuvième siècle. Nos bases de travail sont donc réduites, et le commentaire de l'auteur en souffre : il nous dit que le répons est une pièce « remarquable et bien connue des moines », qu'elle « diffère... des pièces dites grégoriennes », et que « son allure exceptionnelle permet de soupçonner une origine orientale ». Enfin il donne les règles d'adaptation de textes différents à une même mélodie (1).

Ces indications sont courtes. Tout d'abord, on aimerait que la mélodie eût été publiée : elle est au *Processionale monasticum* (Solesmes, 1893) et à l'antiphonaire monastique, mais on préférerait l'avoir sous les yeux. Nous n'osons suggérer de tels sacrifices aux revues de notre époque, et nous en venons au sujet de discussion. L'auteur dit que la pièce est « bien connue des moines ». Signalons ici une supériorité des religieux sur le clergé séculier et *a fortiori* sur les laïques : au lieu de réciter l'office, ou d'en voir les éléments désunis dans une bibliothèque ou dans le bréviaire, les moines le *chantent* au moins en partie et ceci, tous les jours. Le «répertoire» leur est donc chose familière : après quelques années de chœur, il s'établit une espèce d'intuition du plain-chant, de sa nature, de ses nécessités. Ce sont là des conditions exceptionnelles pour étudier un répertoire : qu'il s'y ajoute le goût des recherches, et cet instinct s'épanouira en fructueuse études. L'opinion d'un religieux qui parle du style d'une pièce est un élément capital : s'il nous dit qu'elle diffère du style « grégorien », nous n'avons qu'à accepter son jugement et à en chercher les raisons.

Ceci dit, nous voudrions être mis à même de faire, à notre tour de laïques, cette distinction, et l'appliquer à d'autres pièces du répertoire. Quels sont les caractères d'une pièce byzantine, en quoi la distingue-t-on (avec précision) d'une pièce romaine, et celle-ci d'une pièce gallicane ou ambrosienne ? Questions sans réponse. Beaucoup d'érudits s'attachent à ces problèmes, et un matériel de comparaison sortira de tant d'études analysant les textes un à un.

Il aurait valu la peine de détailler la musique du répons. Ce sixième mode transposé, à la mélodie vigoureuse, ne comporte de vocalise qu'en fin d'incise. S'il est adapté du grec nous nous trouvons une fois de plus en présence d'une mélodie presque syllabique infirmant la légende transmise par Jean Diacre (2), légende dont la fortune indiscrète a trompé tant de plain-

---

ait pris pour une conclusion positive une hypothèse présentée comme invérifiable par l'auteur (p. 328) : la possibilité qu'Aurélien ait rapporté un fait de tradition, qu'on pourrait dater précisément de l'année suivant la dédicace de Sainte Marie aux Martyrs. Il nous semblait plutôt que Dom Brou considère la légende comme destinée à étayer l'autorité du répons : c'est enfoncer une porte ouverte que de le répéter, car c'est là le sort général des signatures de ce genre.

(1) L'étude ce ces adaptations a été faite par : D. Paolo M. Abade Ferretti, O. S. B. — *Estetica gregoriana*, vol.I, Rome, 1934, in-4° XII-367 pp. Mais l'étude de Dom Brou est une illustration pratique non négligeable de ces méthodes.

(2) *Patr. Lat.* LXXV, 61 et suiv. Voir aussi avec prudence l'interprétation de Gastoué, *Origines du chant romain*, p. 86.

chantistes. On aimerait aussi connaître l'opinion de Dom Brou sur la mélodie du verset qui oscille entre plusieurs cordes de récitation : formule rare, comparable à celle du psaume *In exitu*, d'origine mystérieuse, en tous cas différente du reste du répertoire.

Enfin, lorsque l'auteur compare ce répons à d'autres pièces « dites grégoriennes » (p. 332), il corrige, par le premier adjectif, ce que le second a d'exagéré et, pour tout dire, de contraire à l'histoire. C'est une expression qui a fait fortune, mais elle égare la compréhension des choses et rétrécit l'horizon. On l'a adoptée lors des réformes de Dom Guéranger, on l'a propagée dans l'apostolat paroissial où elle fait image et impose le respect. Son autorité lui est venue des antiphonaires postérieurs à Saint Grégoire dont le prologue assure parfois que tout le contenu du livre est conforme au modèle établi par ce pape. Mais ce serait une erreur que d'attribuer une valeur absolue à de telles affirmations ; les signatures et attributions qu'on a pu examiner se réduisent à fort peu de chose : le plus souvent, pour imposer de l'autorité à une rédaction nouvelle, on en fait hommage à un personnage célèbre, mort de préférence, pour éviter tout contrôle. Or, quand nous chantons un office « en grégorien », il s'agit souvent de pièces étrangères à saint Grégoire (+ 604) : le cycle de l'année liturgique qu'il a connu est restreint, on est mal renseigné sur les prières qui y étaient chantées. En dehors même du Sanctoral, qui s'est beaucoup développé, les additions liturgiques ne se comptent pas : le *Credo* ne paraît qu'au IXe siècle, les chants des Ordinaires ne sont notés qu'au Xe, Rome n'a voulu connaître les hymnes qu'au XIIe ; l'office des morts existait mais sa forme actuelle est tardive, la séquence *Dies irae* qu'on rapporte au XIIIe siècle se trouve dans des manuscrits du douzième et a dû s'échapper plus tôt des tropes du *Libera me*. A partir des pièces anciennes, difficiles à identifier, on a multiplié les adaptations ; et il y a eu, en plus, un échange constant entre les répertoires grec et latin. Ce mot malheureux recouvre donc un ensemble composite ; cependant on serait mal inspiré en niant que saint Grégoire ait eu part — comme d'autres papes — aux réformes de la musique liturgique : son rôle est encore mal défini.

On n'en pourra avoir idée qu'après avoir établi avec patience l'histoire de chaque pièce prise isolément. Nous retrouvons ici Dom Brou : son article sur le *Trisagion* nous montre ce chant originaire d'Orient, au Ve siècle ; les *Impropères* se partagent en série orientale, VI-VIIe siècle, et série occidentale, tardive ; l'antienne *Mirabile mysterium* vient du premier répertoire grec, les antiennes *Magnum mysterium* conservées par Braga et certains ordres, sont antérieures à Charlemagne. L'étude sur les chants en langue grecque confirme l'origine orientale d'une trentaine de pièces antérieures au IXe siècle. Enfin, toutes les innovations de la littérature ecclésiastique ne sont pas entrées par la porte romaine : si la plupart des papes ont eu part à ce travail de lente élaboration, différentes Eglises locales ont apporté leur contribution à l'édifice.

On rétrécit donc notre conception de ce répertoire en le qualifiant de « grégorien », vocable qui devrait être réservé à l'apostolat : dans les revues d'étude, on pourrait, semble-t-il, revenir au vieux « plain-chant » classique, terme adapté à l'ensemble de la monodie chrétienne.

On aura saisi la complexité de ces études. Il sera possible d'établir peu à

peu un fichier sérieux où chaque pièce sera examinée : nous autres laïques qui avons peine à acquérir une connaissance parfaite de cette matière, serions heureux d'y trouver des bases d'étude solides. Pour l'Eglise, il semble qu'elle ait tout à gagner à un travail où tant d'amour de la liturgie s'unit à tant de science.

Solange Corbin.

Paul-Henry Lang. — **Music in Western Civilization.** Un vol. gr. in-8° de XXII-1107 pp. illustré de 25 pl. hors texte et de 3 cartes. New-York, 1941, W. W. Norton, éd.

Si l'auteur de ce monumental et magnifique ouvrage ne lui a pas donné le titre d'*Histoire générale de la Musique*, qu'il pouvait adopter en toute sécurité, c'est qu'il va au delà de cet objet, tel qu'on le conçoit d'ordinaire ; c'est que, plus complètement qu'on ne l'avait jamais fait, il replace l'histoire de la musique au sein de l'histoire des idées et des mœurs.

« Je me suis adressé, écrit-il dans son Introduction, à ces amateurs de musique pour qui le plaisir qu'ils tirent de leur art s'accompagne, à son endroit, de la même curiosité qu'ils éprouvent à l'endroit de tout ce qui fait partie de leur patrimoine intellectuel. Que le lecteur n'attende pas un traité technique ou biographique, car ce livre est une chronique de la participation de la musique à l'élaboration de la culture occidentale, » — par quoi il faut entendre les actions et réactions, dans les deux sens, de la musique et de tous les courants sociaux, religieux, philosophiques, artistiques au sein desquels elle se développe : aussi bien l'influence du Christianisme ou de la Réforme que celle de l'Encyclopédie, du *Sturm und Drang*, ou de l'impressionnisme, ou du machinisme contemporain.

Mais, à la différence de la plupart de ceux qui avaient déjà entrepris pareille tâche, P. H. Lang ne se laisse pas aller à la facilité et à l'arbitraire des théories. Tout en faisant œuvre philosophique, il bâtit une histoire de la musique solidement appuyée sur le concret. Une bibliographie d'un millier de titres donne quelque idée de l'étendue des connaissances dont son texte est nourri. Soit dit en passant, c'est peut-être la première fois que tant de sources françaises sont utilisées par un musicologue étranger, élève, il est vrai, de Pirro à une époque où non seulement notre musicologie était qualitativement prospère, mais où l'entourait une équipe d'historiens et de philologues chez lesquels elle avait beaucoup à apprendre. Toujours est-il que P. H. Lang se montre averti non seulement des travaux de musicologie pure, du P. Mersenne aux meilleurs spécialistes d'aujourd'hui, mais qu'il a étendu sa curiosité à ceux des Bédier, Cohen, Faral, Jeanroy, etc., remontant même aux textes des épistoliers, mémorialistes, poètes, que la musique a plus ou moins préoccupés.

Équipé de la sorte, il est à même d'observer mieux que quiconque l'interdépendance des écoles et des styles, dans l'espace (latéralement pour ainsi dire) comme dans le temps ; il rend compte des effets qu'a pu avoir jusqu'à l'idée, conventionnelle ou arbitraire de tous points, que telle époque s'est faite de telle autre depuis longtemps révolue : comment, par exemple, une certaine conception de la musique grecque ancienne a plus ou moins déterminé la Camerata florentine, et beaucoup plus tard Richard Wagner, et de nos jours certains oratorios néo-classiques de Strawinsky.

P. H. Lang n'aspire pas à fournir le même contingent de notices biographiques que les manuels courants. Il développe largement l'étude des maîtres dont le rôle a été déterminant, et celle de leurs épigones dans la mesure seulement où ils ont apporté quelque contribution à l'édifice Ce que, par contre, il traite avec une ampleur et une précision inhabituelles, c'est une série de problèmes connexes dont on ne trouve les éléments que dispersés en de trop nombreuses publications, ou bien enfouis dans des monographies strictement spécialisées : problèmes de pratique musicale tels que l'évolution des moyens d'exécution, la constitution, la conduite, la discipline des orchestres et des chœurs ; l'enseignement (et P. H. Lang, qui professe la musicologie à l'université Columbia s'est spécialement attaché au rôle des Universités européennes à partir du XIIIe siècle, soit à l'époque où ces institutions, fermement établies, prennent une place considérable dans la vie intellectuelle, voire dans la conduite des affaires publiques) ; les théoriciens musicologues, critiques ; les migrations de compositeurs, Flamands aux XVe-XVIe siècles, Italiens aux XVIIe-XVIIIe, Autrichiens et Bohêmes de l'école dite « Viennoise » de 1700 à 1775, avec d'ingénieuses cartes montrant les principaux centres où ils essaiment ; évolution de la virtuosité, économie des programmes de concerts, etc., etc. Chacun de ces problèmes est suivi à travers tout le volume et articulé aux divers chapitres qu'il intéresse.

La proportion observée entre les divers chapitres me semble sans reproche : la Grèce et Byzance rappelées comme l'introduction nécessaire à une claire vision de l'art occidental ; Rome, qui n'a aucun rôle créateur, traitée en sept pages où tout est dit ; le Moyen-âge au contraire, et la Renaissance, objets d'une étude aussi poussée que celle des temps modernes auxquelles, d'ordinaire, les histoires générales réservent la part du lion.

Le nombre et l'étendue des domaines embrassés donne à croire que les spécialistes, chacun dans sa spécialité, auront des desiderata à formuler. Pour ma part, je verrais volontiers l'accent mis plus fortement sur l'apport positif de virtuoses tels que Corelli (moins pour ce qu'il a écrit que pour ce que son nom a donné de rayonnement aux genres naissants de la sonate et du concerto), Locatelli (comme émancipateur de la technique du violon et champion le plus en vue du courant de virtuosité qui aboutira à Paganini), Bonporti enfin, compositeur de poids, de qui l'importance vient seulement d'être mise en évidence par les travaux de M. Otto Barblan, trop récents pour que P. H. Lang ait pu les connaître au moment où il rédigeait son livre.

En ce qui concerne l'appréciation esthétique des œuvres, on ne peut qu'en louer la perspicacité, la profondeur et l'équité. Une seule réserve en faveur de Fauré (réserve que P. H. Lang attendait de ses lecteurs français) : je pense que sa sous-estimation provient de ce qu'on le considère en fonction des formes, et là il n'a pratiquement pas innové, tandis que notre jeune école lui doit pour une grande part l'émancipation de son système harmonique et une écriture pianistique originale.

Le plan de P. H. Lang s'arrête, en principe, au seuil de la période immédiatement contemporaine. Il le franchit toutefois pour tenter, dans son chapitre conclusif, d'envisager l'avenir. Après avoir retracé à grands traits la succession du classicisme, du romantisme, de l'impressionnisme, il

marque l'opposition foncière qui existe entre ce dernier et l'expressionnisme qui lui succède : l'impressionnisme, homophone, hédonistique, tonal ; l'expressionnisme contrapuntique, abstrait, orienté contre la tonalité traditionnelle et cherchant à tout prix à la remplacer par quelque autre système, refusant l'expression du sentiment individuel dans laquelle on s'était précédemment complu.

Il lie l'évolution musicale contemporaine à celle de notre civilisation, telle que Spengler la décrit dans sa *Décadence de l'Occident*. Il montre, s'attaquant à notre art, les mêmes éléments de dissolution avec lesquels la société humaine est aux prises : « La question de la musique moderne n'est pas une question de dissonances, de mélodies instables ou de sonorités particulières, mais une question d'ordre philosophique : celle d'une nouvelle conception de la vie. La création artistique requiert des forces mentales positives, et la grandeur de l'artiste créateur d'aujourd'hui dépend de sa capacité ou non de surmonter le bouleversement volcanique de ce temps sans être consumé »...

Il ne se dissimule pas les conséquences possibles d'une nouvelle civilisation, lorsque « la dissolution de la personne humaine dans une vie conçue en fonction de la masse, dans la machinerie et la bureaucratie, dans la seule lutte pour l'existence, submerge l'individu et tend à éteindre tout art créateur ». Alors triomphent les manifestations artistiques les plus extérieures, la plus creuse virtuosité, alors le talent a barre sur le génie.

En contrepartie, cette constatation que les programmes théoriques d'ordre nouveau ne suffisent pas à susciter un nouvel art, parce que l'art est le produit du génie et que le génie se manifeste envers et contre les courants des événements. Autre vue optimiste sur le futur : P. H. Lang espère beaucoup des énergies neuves qui se sont jusqu'alors trouvées hors des principaux champs d'action de la culture occidentale : dans le Nouveau-Monde et les pays sis à la périphérie de l'Europe. Pour ces derniers, on pouvait leur accorder plus de crédit en 1941 qu'aujourd'hui, où la mainmise de la politique sur l'art ralentit singulièrement l'évolution, si elle ne la fausse ; mais il est certain que Strawinsky et, avant de devenir des sortes de musiciens-lauréats, Prokofiev, Shostakovitch (c'est eux que je crois deviner dans « les hérauts du nouvel art, dont la vigueur barbare et la force sans frein avaient terrorisé un monde énervé ») ont infusé à la musique européenne une vitalité dont on ne peut guère contester le bienfait.

Mais, à vouloir résumer trop brièvement un chapitre d'une extrême densité, je risque d'en fournir une image caricaturale, et, au même temps, par la place relativement longue qui lui est consacrée dans ce compte-rendu, de laisser oublier que l'essentiel du volume est, comme je l'ai indiqué plus haut, une synthèse d'éléments positifs, un travail d'immense érudition où la vie de notre art est retracée, sur vingt siècles, avec le maximum possible de certitude et de netteté.

Marc Pincherle.

J. A. Stellfeld. — **Bibliographie des éditions musicales plantiniennes** (Mémoires de la Classe des Beaux-Arts de l'Académie royale de Belgique,

t. 5, fasc. 3), Bruxelles, 1949, Un vol. in-8° de 248 p., 21 planches hors-texte.

Lorsque l'on a étudié ce travail, on trouve son titre bien modeste et l'on saisit que l'élargissement donné depuis quelques années aux conceptions bibliographiques ne cesse de s'étendre. La comparaison entre l'importance de l'ouvrage et le nombre de recueils décrits (21) en donne ici la mesure. Quand on s'aperçoit que l'auteur parvient à nous donner non seulement la description classique de chaque ouvrage mais encore la correspondance échangée entre le compositeur et l'imprimeur, le nom et les gages des fondeurs de caractères, des ouvriers typographes, des relieurs, et surtout une liste des acheteurs de chaque recueil, on n'est pas loin de penser qu'il s'agit là d'une bibliographie scientifique à l'état idéal.

M. Stellfeld, qui est l'animateur de la Société de musicologie d'Anvers, a été servi par la richesse des Archives des Plantin. Au prix de dépouillements considérables, parfaitement regroupés, il nous permet d'assister, par exemple, aux tractations relatives à l'édition des messes du compositeur portugais Lobo (1639), au transport par mer du manuscrit, au choix et à l'achat du papier, nous fait connaître le nombre de volumes réservé à l'auteur, la cadence de la vente et mille détails qui éclairent singulièrement le problème essentiel des échanges artistiques entre les pays. Dans l'ensemble peu d'expéditions d'éditions plantiniennes à destination de la France, mais beaucoup vers les foires de Francfort, Augsbourg, et jusqu'à Königsberg et Dantzig. Visiblement, les commentaires historiques ont été sacrifiés, mais l'auteur nous promet d'y revenir plus tard.

Peu de lacunes à signaler : dans la description du *Livre des Mélanges* de Claude le Jeune (p. 81), une coquille fait dater le recueil de 1855 au lieu de 1585 et on a oublié la mention des bibliothèques (Paris, Bibl. nat., Rés. Vm⁷ 241, et Bibl. Sainte-Geneviève, Rés. 4° Vm 431). Pour les *Chansons françoyses* de Séverin Cornet (1581) et celles de Pevernage (2e et 3e livres, 1590), ajouter les exemplaires de la bibl. de Mme G. Thibault. On regrettera d'ailleurs que l'auteur ne connaisse pas l'existence de l'instrument de travail exemplaire que constitue la *Bibliographie des poésies de P. de Ronsard mises en musique au XVIe siècle* par Louis Perceau et G. Thibault (Public. de la Société de musicologie, 1941).

François Lesure.

Jacques Handschin. — **Musikgeschichte im Überblick.** Lucerne, Verlag Raber et Cie, 1948, Un vol. in-8° de 432 pages et 8 planches.

Après plus de vingt-cinq années consacrées à des études spéciales d'une irréprochable méthode, l'éminent professeur de Bâle croit pouvoir nous livrer cette somme, qui s'inscrit dès maintenant comme l'un des grands « classiques » de la science musicologique. Rarement, d'ailleurs, une histoire de la musique aura été conçue sur des bases aussi scientifiques. Bien que la forte personnalité de l'auteur y apparaisse constamment, il peut se flatter d'avoir comprimé au maximum ses propres goûts de musicien et totalement méprisé ceux de son temps. Ce qui aurait pu se traduire par un sec étalage d'érudition prend ici l'aspect d'une discussion vigoureuse et passionnée sur les problèmes essentiels de l'histoire musicale.

Pour comprendre l'optique avec laquelle M. H. entend faire son métier d'historien, il faudrait, pour bien faire, commencer la lecture de l'ouvrage par le *Nachwort* des p. 386-389 : « La musicologie, dit-il en substance, est une des branches de l'histoire ; il convient de la traiter comme telle. Sa tâche première ne consiste nullement à aider les pratiquants de l'art musical et les interprètes contemporains à ressusciter la musique ancienne ». Cette austère et stricte définition, qui a déjà étonné et scandalisera encore bien des critiques, explique les proportions données aux 22 chapitres du livre : lorsque l'on arrive au XIXe siècle il ne reste plus qu'une trentaine de pages à courir ! Dans un manuel d'histoire générale cela ne surprendrait personne. Là, l'auteur aura peine à convaincre bien des lecteurs que cette époque est trop proche de nous, que la trop grande familiarité que nous avons avec elle nous empêche de prendre à son égard une attitude vraiment historique (p. 348). Cette attitude exclusivement « historique », M. H. l'adoptera encore quand il s'agira de parler de J.-S. Bach, dont il reconnaît l'isolement par rapport à l'évolution du style musical ; c'est comme à regret et avec « mauvaise conscience » (p. 329) qu'il lui consacrera quatorze pages.

On ne trouvera pas ici tous les noms, toutes les œuvres avec leurs dates, car les détails ne sont donnés que lorsqu'ils servent à définir le style d'une époque : l'explication du terme *paraphoniste* (p. 129-132), l'influence anglaise sur le continent aux XIIIe et XIVe siècles (p. 190-197, 221-223), la substitution du mot *cantilène* au *Balladenstil* pour les pièces à voix seule au-dessus de deux parties instrumentales, la négation d'une culture et d'une école « bourguignonne » au XVe siècle (p. 249-250) ne sont que quelques-unes des prises de position pour les époques anciennes. Mais c'est l'ensemble des huit ou neuf chapitres qui embrassent la musique occidentale des origines au XVIe siècle qu'il faudrait citer comme les plus riches et les plus neuves de l'ouvrage. Comme on le voit, M. H. attache une importance particulière aux questions de terminologie. L'application à la musique des mots « gothique », « renaissant », « baroque » et « rococo » suscite sa réprobation. Il a dit ailleurs qu'il considérait cet usage comme une « dépravation de la musicologie par rapport à l'histoire de l'art ; c'est comme si on imposait à nos collègues de parler d'architecture « monodique » ou « concertante ».

Évidemment, dans le choix qui est fait des œuvres caractéristiques de l'époque moderne, on pourrait faire bien des remarques. Pour ne parler que de la seule musique française, dans les cinq pages consacrées à la période 1600-milieu du XVIIIe siècle, on s'étonne un peu de ne rencontrer ni P. Guédron, ni H. Du Mont, ni M.-R. de Lalande, puisque, par la suite, on recueillera quelques précisions sur Auber et Hérold. De même la bibliographie pourrait-elle être en certains cas rajeunie ou complétée. Mais nous pensons bien que l'auteur a pour souci de ne citer que ce qu'il connaît personnellement, et, là aussi, *im Überblick*.

Il reste que ce travail de première main, qui va à tout instant contre les routines et les idées toutes faites, est une magnifique mise en œuvre de recherches et de réflexions originales. Les lecteurs de langue française pourront prendre connaissance des très grandes lignes de cet exposé dans la traduction française de *Musica aeterna* (Zurich, éd. M. S. Metz S. A.,

1948, 128 p.). Mais il serait tout à fait souhaitable que M. H., qui manie aussi bien le français que l'allemand, nous donne maintenant une traduction *in-extenso* de son grand ouvrage.

François LESURE.

Paule DRUILHE. — **Histoire de la Musique.** Paris, Hachette, 1949. Un vol. in-16 de 157 pp.

Il existait déjà en France un nombre respectable d'histoires sommaires de la Musique où prendre des vues d'ensemble de la formation et du développement à travers les siècles de l'art des sons, de ses instruments, de ses Maîtres et de ses chefs-d'œuvre.

Le volume de Mme P. Druilhe répond, dans sa concision, et grâce à une illustration documentaire très satisfaisante, à des besoins plus précis.

L'inscription relativement récente aux programmes des baccalauréats et des brevets de l'histoire de la musique, répartie en deux cycles respectivement de 4 et de 3 années dont au surplus le second ne fait que reprendre le premier, postulait, à l'usage des maîtres comme à celui des élèves, un manuel à la fois précis et résumé. C'est ce qu'a tenté de faire Mme P. Druilhe en un petit livre bien présenté, très clair, très exact dans son ensemble et d'une forme excellente : livre forcément élémentaire, si l'on songe qu'il est destiné, suivant la lettre d'un programme universitaire, à initier les enfants, depuis la 6e (12 ans) jusqu'à la 1re (17 ans), à l'histoire de la musique antique, d'après les fouilles (!), à celle de la « musique dans la vie sociale en Grèce », et le reste à l'avenant, pour en venir, à travers la succession des Écoles, Françaises, Allemandes, Anglaises, Russes, anciennes et modernes, à initier dès la 3e nos élèves au Franckisme et à la musique contemporaine ; — mais aussi livre fragmentaire, fait d'éléments juxtaposés sans lien entre eux, et sans aucune précision sur l'évolution historique de l'art musical, sur sa formation, sur sa vie ; par suite, forcément livre d'un commerce abstrait et ingrat.

L'auteur n'y peut rien, première victime d'un formalisme pédagogique qui porte en soi la stérilité d'un enseignement tout extérieur, auquel nos maîtres doivent avoir fort à faire pour inculquer une vie pourtant nécessaire en s'aidant de travaux tels que celui-ci.

M. D.

Abbé Bernard BIRON — **Le chant et la musique dans la vie quotidienne populaire. Cahiers du Service extérieur d'éducation sociale** (Vol. V — n° 8). Québec, Faculté des Sciences sociales, Université Laval, 1948. Une brochure in-8° de 38 pages.

Cet opuscule n'apporte rien de nouveau sur la question de l'influence de la musique sur l'homme, et le rôle qu'elle doit jouer dans sa vie quotidienne, mais condense avec une rare précision les idées généralement admises par les éducateurs et les esthéticiens. L'auteur donne une excellente définition du chant de folklore, précise son origine et ses transformations, et s'efforce d'en dissocier les éléments constitutifs. Il réfute ensuite les attaques faites à la chanson populaire, d'une part par les mauvais musiciens, harmonisateurs sans talent, ou exploiteurs de mauvais goût, de l'autre par les partisans exclusifs de la vie moderne, dont l'existence

désaxée se déroule dans une ambiance réfractaire à toute vraie musique.

Une connaissance plus précise du folklore, un triage sérieux de cet immense répertoire, une divulgation intelligente et méthodique : voilà quelques principes conducteurs qui aideront à amplifier le rôle du chant populaire dans l'éducation collective. Car cet art intuitif peut devenir un véritable instrument d'apostolat social : le chant choral constituant une forme supérieure de détente, une solution au problème des loisirs. Enfin l'art folklorique reste un des éléments les plus profonds et les plus mystérieux de la survivance de l'âme d'un peuple. Véritable baromètre, il en marque la température nationale et le degré de vitalité.

Georges Favre.

Paul Loubet de Sceaury. — **Musiciens et facteurs d'instruments de musique sous l'Ancien Régime. Statuts corporatifs.** Préface de M. Paul Brunold. Paris, Pedone, 1949. Un vol. grand in-8° de 255 p. avec appendices et bibliographie.

Sous la plume d'un juriste une histoire des corporations musicales françaises pouvait présenter un grand intérêt, à condition toutefois d'être appuyée sur un minimum de connaissances d'ordre historique et musical. Il faut bien dire que ces connaissances ont la plupart du temps fait défaut à l'auteur de ce livre.

On ne saurait ici faire la liste des erreurs fondamentales commises par M. L. de S. ; néanmoins, pour donner une idée du ton général de l'ouvrage, voici en quels termes est conçu un « exposé des progrès réalisés par l'art musical » en France : pendant longtemps il y eut deux courants, l'un profane, était « rude et naïf » ; l'autre, religieux, « austère et grave, sobre et puissant » (p. 202) ; il y avait aussi quelques « malheureux essais polyphoniques, prétendus savants » *(idem)*. Puis vint le règne des « artistes flamands » qui, « sans être dépourvus de mérite, firent preuve... de plus de fécondité que de goût... édifiaient patiemment des œuvres compliquées et énigmatiques » (p. 58) ; sous François Ier et ses successeurs la musique italienne « s'imposa presque seule » (p. 59), « tandis que nos instruments, pour la plupart d'ailleurs importés d'Orient par les Croisades, étaient frustes et grossiers » (p. 168). Enfin avec Louis XIV, qui se rendit compte de l' « état lamentable » de notre musique (p. 91), « l'esprit français entrait enfin dans sa virilité » (p. 67) : « la distance semble incalculable entre l'art souvent rude et barbare des Goudimel, des Jannequin, des Claudin ou des Costeley et l'art nouveau, à la fois simple et grand, noble et majestueux ». Lulli « mérita le nom de père de la musique française » (p. 207), etc., etc. A la suite de quoi M. L. de S. cite en appendice les travaux de P. Aubry, M. Brenet, H. Prunières !

Mais, pour être juste, nous devons aborder l'auteur sur son propre terrain, celui de l'histoire du droit. « La communauté des ménétriers, dit-il p. 30, à l'inverse des autres groupements corporatifs, fut loin de grouper la totalité de nos musiciens et ne constitua jamais qu'une association d'artistes vulgaires, étrangers à la haute musique ». C'est là l'axiome principal qui va suffire à vicier l'ensemble de la thèse : la matière musicale se présenterait ainsi comme le drap ou la viande, puisque « toute corporation devait comprendre la totalité des membres d'une même profession, à commencer

par les ouvriers d'élite » (p. 202). Pas un instant M. L. de S. ne songe à préciser le contenu musical des termes de *ménétriers* et de *joueurs d'instruments*, tandis qu'il couvre inutilement de ridicule ces musiciens populaires qui, du XIVe au XVIIIe s., eurent une destination sociale bien précise, sans jamais prétendre à quelque impossible monopole de la musique. D'où l'immense contresens qui nous dispense des innombrables critiques de détail qu'il y aurait lieu de faire.

Les textes assez abondants publiés dans ce travail avaient déjà été édités dans la série d'articles de B. Bernhard (*Bibl. de l'École des chartes*, t. 3 à 5) en 1841-43, par Lespinasse (*Les métiers et corporations de la ville de Paris*, t. 3, 1886), et par C. Pierre dans son travail sur *Les facteurs d'instruments de musique* (1893). Çà et là, cependant, quelques textes nouveaux, relatifs aux divers procès soutenus au XVIIIe siècle par le corps des ménétriers. En conclusion l'auteur, sérieux jusqu'au bout, se demande si la « résurrection » de la corporation serait souhaitable de nos jours et conclut par la négative en affirmant que « les idées de liberté, parfois dangereuses, trouvent dans les arts leur plus légitime application » (p. 211). Cette thèse a obtenu la mention « très honorable » à l'université de Toulouse.

François LESURE.

Marc PINCHERLE. — **Les Instruments du Quatuor.** Paris, Presses universitaires de France, 1948. Un volume in-12 de 128 pages (Collection *Que sais-je ?*).

Les volumes « de collection », qui peuvent rendre de si grands services à l'éducation populaire, sont trop souvent des compilations hâtives, agrémentées de quelques remarques plus ou moins personnelles. Le livre de M. Marc Pincherle n'est pas de ceux-là. Il est le fruit d'une longue expérience des questions que résume ce simple titre : *Les Instruments du Quatuor*.

Le violon et les autres instruments de même famille, alto, violoncelle, contrebasse, sont décrits par M. Pincherle avec une précision et une concision lumineuses. Cette description est complétée par un précieux chapitre sur leur histoire et sur les luthiers. L'auteur insiste naturellement sur le violon, auquel sont consacrés les deux chapitres III et IV (*Technique et emploi du violon* et *Les virtuoses du violon*). Il étudie ensuite, plus sommairement, les autres instruments à archet. Le dernier chapitre, sur *le Quatuor à cordes*, retrace dans ses grandes lignes le développement de ce genre musical si remarquable et rappelle les principaux groupements d'instrumentistes qui s'y sont spécialisés dans les divers pays depuis le début du XIXe siècle.

Cette étude condense avec maîtrise, dans ses dimensions restreintes, un grand nombre de faits bien établis, et exposés dans une juste perspective. On regrette seulement que, faute d'espace, l'auteur ait dû se cantonner sur le terrain de l'histoire et de la technique des instruments, en s'abstenant presque toujours d'aborder le domaine esthétique et proprement musical. Cette lacune est particulièrement sensible dans le chapitre sur *le Quatuor à cordes*. Pourtant nul n'était mieux préparé que M. Pincherle pour écrire cette étude musicale et l'illustrer de quelques exemples choisis. Il semble en avoir tracé lui-même le programme lorsqu'il a mentionné (p. 116), trop brièvement mais en termes excellents, cette « merveilleuse combinaison de

quatre sonorités voisines, assez différentes pour qu'on puisse suivre chacune d'elles à travers les développements d'une œuvre, assez proches parentes pour s'équilibrer et se fondre harmonieusement ».

Paul-Marie MASSON.

Jean CHANTAVOINE. — **Mozart dans Mozart.** Collection « Temps et visages ». Paris, Desclée et de Brouwer, 1948. Un vol. in-8° de 271 pages (avec 568 exemples musicaux). — **Mozart,** Collection « Amour de la musique ». Un vol. p. in-8° de 146 pages. Editions du Bon plaisir. Paris, Plon, 1949.

Dans le premier de ces deux ouvrages, étudiant d'un point de vue nouveau l'œuvre dramatique de Mozart (depuis *Thamos* et *Zaïre* jusqu'à *la Flûte enchantée*), M. Chantavoine a constaté le retour, ou le rappel, plus ou moins littéral de certains thèmes, de formules mélodiques et en a recherché la signification, Loin de lui l'intention d'y découvrir une espèce de leitmotiv ; mais il ne veut pas non plus considérer comme de simples rencontres dues au hasard de la plume ces « autoréminiscences », nullement particulières d'ailleurs, ni à Mozart, ni à ses œuvres de théâtre. Ni indifférentes, ni passives, mais fondées, justifiées, raisonnées, leur rappel seul leur confère un sens et une valeur. Enfant, Mozart ne s'amusait-il pas à attribuer aux « voix » de ses exercices de contrepoint une individualité, à en faire des personnages ? Plus tard, à l'appel de sa fabuleuse mémoire, une situation, un mot, un sentiment feront surgir le motif auquel ils se seront trouvés associés une première fois, par analogie, par contraste, voire « ironiquement ». Mais, encore une fois, il n'y a là rien qui ressemble au leitmotiv wagnérien, expressif ou descriptif. La réminiscence mozartienne reste subjective et, dans nombre de cas, échappant à l'auditeur, elle n'a de sens que pour son auteur : « Mozart dans Mozart » !

Prenons, par exemple, le rapide triolet ascendant que M. Chantavoine baptise « l'anacrouse de la souveraineté », ou de l'autorité, de la décision (Gluck l'a employé dans l'ouverture de sa première *Iphigénie*) ; nous le trouvons dans *Zaïde*, pour accompagner la colère du sultan, au début de l'ouverture d'*Idomeneo*, dans *l'Enlèvement au sérail*, pour souligner la décision de Constance et de Blondine de ne jamais céder à la jalousie ; dans le finale du 1er acte de *Don Juan* (à plusieurs reprises), et, plus fréquemment, dans *la Flûte*, quand la Reine de la Nuit ordonne à sa fille de la venger, que Monostatos appelle ses esclaves, et dans les deux finales, pour annoncer Sarastro. Cette même anacrouse paraît aussi au début du Concerto en *ré mineur*.

Il en est de même de nombreuses idées musicales que M. Chantavoine a isolées comme dans une expérience de laboratoire, dénombrées et classifiées avec soin. On peut constater que, de toutes, les réminiscences proprement dites sont les plus fréquentes ; elles se transfigurent, se perfectionnent d'une œuvre à l'autre et finissent par prendre une « valeur organique ». Elles nous montrent la musique au service du théâtre, et aussi le musicien, dont l'auteur souligne à diverses reprises, l'esprit ironique, humoristique. Elles nous renseignent même « sur la philosophie religieuse et la nature de sa croyance, évoquant tour à tour l'Eglise catholique, le culte réformé, enfin les cérémonies maçonniques dans *la Flûte enchantée* ».

Certains de ces rapprochements pourront être discutés. — car chez les compositeurs de textes italiens, — ou français, — il y a bien des formules qui, tout en étant personnelles, sont comme dictées par la prosodie. Mais on ne saurait refuser au *Mozart dans Mozart* de M. Chantavoine le mérite de l'originalité et de la nouveauté, et l'on pourrait conseiller à nos musicologues de poursuivre de pareilles recherches, *mutatis mutandis*, sur d'autres compositeurs. Ces enquêtes seraient des plus instructives et des plus profitables.

La biographie musicale de *Mozart* est conçue dans le même esprit. D'une information historique irréprochable (est-il besoin de le dire ?), voire anecdotique mais sans excès, elle apprendra au profane, et même à plus d'un musicien, ce qu'ils peuvent désirer connaître, dans ses grandes lignes, de l'homme et de son œuvre.

En lisant ce petit volume, on se rendra compte comment le génie de Mozart, qu'on peut, dit l'auteur, définir par la « docilité », a su échapper au piège que lui tendait une miraculeuse et légendaire facilité, « pas toujours si prompte et spontanée que l'on ne croit » (p. 109), car on ne voit trop souvent en Mozart que « facilité sans heurts et lumière sans ombre ».

Réduisant, en ce qui concerne l'enfant-prodige (l'exécutant), ses exploits à leurs justes proportions, M. Chantavoine souligne que, après Mannheim et Paris (en 1777-78), l'esprit critique s'éveilla en Mozart ; il passe alors « de l'imitation immédiate à l'assimilation différée, plus féconde » (p. 55). Dans les quatre-vingts pages qui suivent, jusqu'aux ultimes chefs-d'œuvre, on trouvera maintes observations neuves, sur *Don Juan*, *Cosi fan Tutte*, le *Requiem* et *la Flûte enchantée*, par exemple, qui donnent à cette biographie de Mozart — trop brève à notre gré, — une valeur rare.

J.-G. PROD'HOMME.

René DUMESNIL. — **Le Rythme musical, essai historique et critique.** Paris, la Colombe, s d. (1949). Un vol. in-12 de 208 p. — **La Musique romantique française.** Paris, Aubier, s. d. (1944). Un vol. in-12 de 253 p. — **La Musique française contemporaine** (nouvelle édition). Paris, Armand Colin, s. d. (1949). 2 vol. p. in-12 de 216 et 207 p. — **La Musique en France entre les deux guerres, 1919-1939.** Genève-Paris-Montréal, édit. du Milieu du Monde (collection **Bilans**), s. d. (1946). Un vol. p. in-4° de 304 p. (Illustré, 38 portraits). — **L'Envers de la Musique : le monde des musiciens et le monde de la danse.** Paris, la Nouvelle Edition, s. d. (1948). Un vol. in-12 de 213 p.

Le problème du rythme musical touche aux domaines les plus divers, aussi a-t-il été généralement traité par des spécialistes, de leur point de vue particulier. M. Dumesnil, dans une nouvelle édition de son ouvrage (publié en 1929) a voulu, en quelque deux cents pages, confronter les théories émises depuis l'antiquité sur une matière toujours discutée. Il examine successivement les rythmes et les théories métaphysiques, le rythme musical dans ses rapports avec la physiologie, la psychologie et l'esthétique. Page 38, il observe notamment que, si les rapports du rythme musical et de la physiologie sont très étroits, leur nature est si complexe qu'il semble parfaitement arbitraire de vouloir faire dépendre le rythme d'une seule

fonction physiologique, — respiration ou mouvements du cœur ; néanmoins, il admet (p. 42), que ces rythmes physiologiques jouent un rôle très important.

Considérant le rythme des musiques primitives, et du plain-chant, il le suit chez les polyphonistes et chez les modernes (qui ont confondu, plus d'une fois, *mesure* et *rythme*) ; il en montre la puissance descriptive et imitative, et finalement, l'étudie dans ses rapports avec le leitmotiv symphonique et dramatique. Un chapitre nouveau traite du jazz et de la musique contemporaine. Une ample bibliographie renseigne le lecteur sur les ouvrages les plus récents sur la question, que M. R. D. a exposée avec une grande clarté et dans une forme accessible à tous.

Les ouvrages suivants, d'un caractère historique, forment comme un historique de la musique française depuis 1820 jusqu'à nos jours. Après avoir utilement rappelé, dans la *Musique française romantique*, les éphémérides artistiques de l'époque, considérée dans ses diverses manifestations plastiques ou littéraires, M. R. D. passe en revue les opéras des Italiens francisés (Rossini, Bellini, Donizetti). l'œuvre de Meyerbeer, l'opéra-comique, de Nicolo à Ad. Adam, non sans rappeler l'activité d'un Choron et d'un prince de la Moskowa, représentants de la tradition, ou celle d'un Habeneck. Une place importante est réservée à Berlioz : son cas, dit-il (p. 9), dans une formule saisissante, « c'est comme si Ponsard avait pris le pas sur Victor Hugo réduit à la misère ». Il se garde d'oublier Félicien David, dont *le Désert* devait obtenir, au concert, le plus grand succès symphonique au temps de Louis-Philippe. Et il termine par un chapitre sur les virtuoses : Chopin, Liszt, les chanteurs, les étoiles du *bel canto*. A propos de Nourrit, il aurait pu être signalé qu'avec Wartel, il fut, à l'époque où sévissait la romance, le premier à chanter du Schubert.

La Musique contemporaine en France, nouvelle édition, mise à jour, d'un ouvrage paru en 1930, fait suite sous une forme un peu différente au précédent. Divisé en deux parties (musique symphonique, musique dramatique). M. R. D. y évoque, avec les Saint-Saëns, les César Franck et leurs successeurs, le « renouveau symphonique », aidé dès avant 1870, par les concerts populaires de Pasdeloup ; puis par la Société nationale, par Colonne, Lamoureux et tant d'autres, depuis quatre-vingts ans. La partie consacrée au théâtre ne remonte qu'à la *Carmen* de Bizet, née en 1875, « date mémorable, début des temps nouveaux », et nous conduit jusqu'à nos récents compositeurs qui, répudiant le drame lyrique, reviennent parfois à l'opéra-comique et composent de préférence de la musique de danse.

M. R. D. n'omet pas de rappeler, au cours de ces trois-quarts de siècle, les influences étrangères : Wagner et « le désarroi et l'anarchie qui suivirent son triomphe », les Russes et, plus récemment le jazz et la musique « mécanique ». « Au théâtre, conclut-il, nous sommes en pleine confusion », tandis qu'au concert, les formes évoluent.

Ces deux petits volumes, d'un format commode, sont d'une consultation aisée, grâce à leur plan bien conçu et à un important index.

La Musique en France entre les deux guerres, leur apporte un complément plus développé, en dressant le « bilan » des vingt années écoulées entre 1919 et 1940. Les « courants » nouveaux, les apports étrangers y sont caractérisés, et les « maîtres d'hier et d'aujourd'hui » y sont biographiés, critiqués avec une

sympathie qui n'exclut ni la clairvoyance ni même la sévérité. Ce beau livre sera un document précieux pour nos futurs historiens.

Tous ces ouvrages se terminent par des index qui facilitent les recherches sur les hommes et les œuvres. Le dernier a, de plus, une *chronologie* de près de trente pages, énumérant les principaux événements de la vie musicale, au concert et au théâtre, depuis la réouverture de l'Opéra, le 17 janvier 1919, avec *Castor et Pollux*, jusqu'à la veille de l'occupation, le 6 mai 1940 (première de la *Médée* de M. Darius Milhaud).

D'un genre plus léger mais non moins documentaire est *l'Envers de la Musique*, qui introduit le lecteur dans les coulisses et autres dépendances de nos théâtres lyriques, parmi les musiciens d'orchestre, les choristes, les chantres d'église, les organistes, à la radiodiffusion, et même au Conservatoire. On y verra que la musique ne s'improvise pas comme un jeu, ni sans de longues et incessantes études.

On aurait désiré que l'auteur eût promené le lecteur parmi les multiples industries auxiliaires de la musique, monde peu connu, qui fabrique depuis des siècles les instruments sonores : luthiers, facteurs de pianos, de clavecins ou d'orgues, d'instuments d'harmonie ou de percussion, et aussi parmi les copistes, graveurs, imprimeurs, éditeurs, marchands de musique, etc. Cent ans avant la discographie, Fétis et Choron dénombraient quelque cent professions se rattachant à l'art musical. Peut-être y en a-t-il le double aujourd'hui, avec les musiques mécaniques. Dans une prochaine édition, ou mieux, dans un second volume de l'*Envers de la musique*, M. René Dumesnil pourrait nous faire connaître ces indispensables et souvent pittoresques collaborateurs des musiciens.

J.-G. PROD'HOMME.

Willy BRANDL, — **Gluck.** Wiesbaden, Breitkopf et Härtel, 1948. Un vol. in-12 de 116 p. Portrait d'après le buste de Houdon.

Le *Gluck* de M. Willy Brandl fait partie d'une série de petites biographies de musiciens qui s'adressent aux « profanes de la musique ». Aussi l'auteur a-t-il dû se borner d'abord à rappeler à grands traits la vie du réformateur de l'opéra ; il l'a fait de façon fort complète, non sans quelques apports personnels : ainsi, il suggère que le récit, fait par Mannlich, de l'arrivée de Gluck à Vienne pourrait mieux s'appliquer à son premier voyage à Prague. Mais, un peu plus loin (p. 13), il limite bien arbitrairement à trois ans le séjour en Italie, qui dura de 1736 à 1745. Au contraire, le séjour à Londres ne dura qu'un an, au maximum, et non deux. Avec quelques petites corrections de détail. — p. 72, la rencontre de Mozart avec Gluck, en 1778, à Paris, est chronologiquement impossible, — cette partie biographique n'omet aucune circonstance importante de la vie du maître. A signaler (p. 90) une bonne page sur la collaboration de Gluck avec Calzabigi.

La seconde partie, moins développée étant donné la formule de l'ouvrage, ne devait citer que les œuvres principales ; à ce propos, M. B. déplore qu'*Orphée*, *Alceste*, les deux *Iphigénies*, paraissent de moins en moins sur les scènes allemandes, depuis la première grande guerre (qui, rappelons-le, coïncida avec la célébration du second centenaire de Gluck). Il est vrai

que « l'exécution de ses œuvres exige d'excellents chanteurs et des chefs d'orchestre pénétrés du style gluckiste. »

Cette très bonne monographie se termine par une page de chronologie, une substantielle bibliographie, et le catalogue de toutes les œuvres de Gluck. L'édition en est soignée.

J.-G. PROD'HOMME.

Anne-Marie YVON-BRIAND. — **La vie musicale à Notre-Dame de Paris aux XVIIe et XVIIIe siècles,** dans **Positions des thèses... pour obtenir le diplôme d'archiviste-paléographe.** Paris, 1949, p. 159-164.

L'histoire d'une des plus importantes maîtrises de France n'avait jusqu'ici été retracée que dans le travail de l'abbé F.-L. Chartier *(L'ancien chapître de N.-D. de Paris et sa maîtrise)*. Travail assez médiocre du point de vue de la méthode et qui date de 1897. Travail très hâtif si l'on sait que les registres capitulaires de N.-D. sont conservés depuis 1326. La même remarque pourrait d'ailleurs être faite pour l'ensemble de nos anciennes maîtrises : nous ne disposons seulement que de rapides esquisses de l'histoire des maîtrises de Chartres (Clerval) et de Rouen (Collette et Bourdon), et quelques éléments pour celles d'Aix (Marbot), Amiens (Durand), Auch (Abadie), Grenoble (Royer), Orléans (Brosset, Pelletier), Narbonne, Saint-Brieuc (Gleyo), Saint-Quentin (Gomart) et Saintes (Dangibeaud), dûs à des érudits locaux, dont pas un n'était véritablement musicologue. Or, il est curieux de noter que dans cette mer de monographies (abbayes, villages, seigneuries...), qui se déverse depuis un siècle au rythme d'une vingtaine par an, l'érudition chartiste ne nous avait livré jusqu'à présent aucune étude sur une maîtrise. Mme Yvon, en acceptant un sujet que lui avait suggéré M. N. Dufourcq, a ainsi créé un précédent que suivront, espérons-le, de jeunes érudits en mal de thèse.

Son travail est basé essentiellement sur le dépouillement des registres capitulaires effectué au XVIIIe siècle par le chanoine Sarasin (Archives nationales, *LL* 270-272, etc.) et embrasse l'ensemble du sujet : une première partie traite de l'organisation administrative, du recrutement et de la vie quotidienne des enfants de chœur, de leurs maîtres, des chantres et des bénéficiers. La seconde partie est consacrée aux fêtes, aux grandes cérémonies, et donne de précieux détails sur les programmes exécutés au cours des offices. Ces derniers renseignements pourraient faire l'objet d'une intéressante publication de textes.

MM. Marcel Aubert et André Lesort, qui étaient les rapporteurs de cette thèse, se sont plus à faire ressortir les mérites d'un travail consciencieux, bien composé et agréablement écrit, dont, malheureusement, nous n'avons ici que les positions.

François LESURE.

PÉRIODIQUES

FRANCE. — **Les Cahiers techniques de l'art.** Strasbourg. Dir. : Marguerite Rumpler. Janvier-août 1949 : FÉDOROV (V.), *Peut-on parler d'une école bourguignonne de musique au XVe siècle ? (En souvenir de Jeanne Marix).*

— **Journal de la Société des américanistes.** Paris. Nouvelle série. XXXVII (1948) : ESTREICHER (Z.), *La polyphonie chez les Esquimaux.*

— **Mercure de France.** Paris, 1er novembre 1949. DUMESNIL (R.), *Richard Strauss.*

— **L'Orgue.** Paris. Rédaction : Norbert Dufourcq.

N° 48, juillet-septembre 1948 : MIRAMON FITZ-JAMES (B. de), *En souvenir de M.-J. Erb.* — CELLIER (A.), *Le rôle de l'orgue dans les églises protestantes (fin).* — VILLENEUVE DE JANTI (J.), *De l'orgue néo-classique.* II. — VENTE (Dr M.-A.), *L'influence des Flamands sur les Français en matière de construction d'orgues.* — BEAUQUIS (F.), *Une belle figure de prêtre mélomane : Mgr Giraud, aumônier du Prytanée Militaire de La Flèche.* — PIERRONT (N.) et DUFOURCQ (N.), *Cent versets de Magnificat pour orgue.*

N° 49, octobre-décembre 1948 : DUFOURCQ (N.), *A propos du maniement de l'orgue.* — VILLENEUVE DE JANTI (J.), *De l'orgue néo-classique (fin).* — DENIS (P.), *Les organistes français d'aujourd'hui : André Fleury.* — VENTE (Dr M.-A.), *L'influence des Flamands sur les Français en matière de construction d'orgues (fin).* — PERROT (J.), *L'orgue de Saint-Michel-en-Thiérache (Aisne).* — *L'orgue de l'Église Sainte-Thérèse à Champel (Genève).* — CASSAGNE (B. de), *L'orgue de Saint-Martin de Vitré.*

N° 50, janvier-mars 1949 : DENIS (P.), *Les organistes français d'aujourd'hui : Maurice Duruflé.* — GARDIEN (J.), *Villeneuve-la-Guyard : quelques mots sur son orgue et ses organistes.* — MARCHAL (A.), *Mon troisième voyage aux États-Unis.* — DUFOURCQ (N.), *Une enquête sur l'orgue de salon.* I. — PERROT (J.), *Un nouveau document pour l'histoire de l'orgue dans l'Antiquité.* — BONNET (R.-P.), *Essai d'un répertoire liturgique de la musique d'orgue de 1500 à 1750.*

N° 51, avril-juin 1949 : DENIS (P.), *Les organistes français d'aujourd'hui : Noëlie Pierront.* — DUFOURCQ (N.), *Une enquête sur l'orgue de salon.* II. — RAUGEL (F.), *Les grandes orgues de la basilique de Saint-Nicolas-du-Port (Meurthe-et-Moselle).* — BONNET (R.-P.), *Essai d'un*

répertoire liturgique de la musique d'orgue de 1500 *à* 1750. II. — LEJUS (Y.), *Les orgues de Notre-Dame-du-Rosaire à Tunis.* — GARDIEN (J.), *Humour, délices... et orgues. A propos d'un récital.*

— **Polyphonie.** Paris, Directeur : André Souris.

Troisième cahier (1949) : Présence de la musique ancienne. ROKSETH (Y.), *Aimer la musique ancienne.* — WANGERMÉE (R.), *La Musique ancienne contre la musique d'aujourd'hui.* — FÉDOROV (V.), *Notes sur la musicologie médiévale.* — MACHABEY (A.), *Quelques remarques sur la polyphonie vocale du XIVe siècle.* — CLERCX (S.), *Le Retour à l'Antique et le Baroque musical.* — WYSCHNEGRADSKY (I.), *Préface à un traité d'harmonie par quartes superposées.* — CHAILLEY (J.), *Vues sur les lendemains d'hier.*

— **Revue grégorienne.** Paris, Tournai. Directeur : Dom Joseph Gajard.

1949. No 1 : GAJARD (Dom J.), *La « vérité » du chant grégorien.* — MESNARD (Dom G.), *Les derniers projets de réforme du Bréviaire Romain.* — P. C., *Le deuxième centenaire de l'Encyclique « Annus qui ».* — POTIRON (H.), *La terminologie modale.*

No 2 : GAJARD (Dom J.), *Les Antiennes de Matines et de Laudes de la Semaine Sainte.* — FROGER (Dom J.), *Les chants de la messe aux VIIIe et IXe siècles.* II. *Vue d'ensemble et conclusion.* — L. G., *La méthode de Mme Ward.* — J. P., *Congrès des maîtres de chapelle de Versailles* (18-20 *juin* 1948).

No 3 : L. R., *Le centenaire de la naissance de Dom Mocquereau.* — FROGER (Dom J.), *Les chants de la messe aux VIIIe et IXe siècles (fin).* — POTIRON (H.), *Modes « intenses ».* — *Le mouvement liturgique et grégorien : Le congrès liturgique du Mans.*

— **La Revue musicale.** Paris. Directeur : Robert Bernard.

No 209 (mars 1949) : SUARÈS (A.), *Orgue et musique.* — FAVRE (G.), *Une lettre de Paul Dukas à Vincent d'Indy.* — MEYLAN (P.), *Delacroix et les musiciens romantiques.* — GOLÉA (A.), *Georges Enesco.* — BOLL (A.), *Marcel Delannoy, musicien de théâtre.* — HOERÉE (A.), *Daniel Ruyneman.* — BRUYR (J.), *Le traité d'harmonie d'Obouhow.*

— **Revue philosophique.** Paris. 71e an., CXXXVI (janv.-juin 1946) : BRELET (G.), *Musiques exotiques et valeurs permanentes de l'art musical.*

AFRIQUE DU SUD. — **African studies.** Johannesbourg.

Vol. VIII, no 1 (mars 1949) : JEFFREYS (M. D. W.), *The bull-roarer among the Ibo.* — VANCOILLIE (G.), *Recueil des signaux classiques ou Kumbu des tribus Mbagani et du Kasai (Congo belge).*

ANGLETERRE. — **Journal of the International folk musik council.**. Londres. I (1949) : *The first meeting of the general conference, Basle, september 13th to 18th* 1948 (résumés de communications de MARJORIE PENN, ROBERT FRICKER, WILHELM ALTWAGG, O. M. SANDVIK, WALTER WIORA, L. H. CORRÊA DE AZEVEDO, SOLON MICHAELIDES, PAUL LORENZEN, A. SAYGUN, JAAP KUNST, A. O. VAÏSANEN, KAREL VETTERL, LUIGI COLACICCHI, SANDOR VERESS, SAMUEL BAND-BOVY, ALFONS

Maissen, Arnold Baké, Giorgio Nataletti, Raina Katzarova, Claudie Marcel-Dubois.

— **Music and letters.** London, edited by Eric Blom.

Vol. XXX (1949), N° 1 : Fellowes (E. H.), *My Ladye Nevells booke.* — Ward (M. K.), *Mozart and the bassoon.* — Mason (C.), *Bartok's rhapsodies.* — Langwill (L. G.), *Two rare eighteenth-century London directories.* — Walker (F.), *Vincenzo Gemito and his bust of Verdi.* — Sealey (J. L.), *Music and the adolescent.*

N° 2 : Donington (R.) et Dart (T.), *The origin of the In nomine.* — Rubbra (E.), *R. O. Morris : an appreciation.* — Brown (M. J. E.), *Mozarts recapitulations : a point of style.* — Hughes (Dom A.), *The works of Robert Fayrfax.* — Adam (A.), *Henri Berton :* 1767-1844. — Shaw (H. W.), *Tradition and convention in John Blow's harmony.* — Worsthorne (S. T.), *Some early Venetian opera productions.*

N° 3 : Westrup (J. A.), *Stanley Robert Marchant* (1883-1940). *Ernest Walker* (1870-1949). — Somerset (H. V. F.), *The Habsburg emperors as musicians.* — Kelsey (F.), *What is singing ?.* — Taylor (E.), *Rousseau's conception of music.* — Farmer (H. G.), *Crusading martial music.* — Jacobs (R. L.), *Schumann and Jean Paul.*

— **The Music Review.** Cambridge. Edited by Geoffrey Sharp.

Vol. X (1949), N° 1 : Mann (M.), *Schenker's contribution to music theory.* — Rubbra (E.), *Symphony n° 5 in B flat, Op.* 63 *by Edmund Rubbra... An analysis by the composer.*

N° 2 : Shirlaw (M.), *Aesthetic... and consecutive fifths.* — Bruce (I. M.), *Notes from an analysis of Mozart's quartet in G major, K.* 387. — Tischler (H.), *Mahler's « Das Lied von der Erde ».* — Hastings (J.), *Ernest Bloch and modern music.*

N° 3 : Hill (W. G.), *Some aspects of form in the symphonies of Sibelius.* — Sear (A. G.), *Faust and Henry Hugo Pierson.* — Gradenwitz (P.), *Leonard Bernstein.*

— **Proceedings of the Royal musical association.**

Session LXXIV. 1947-48 : Dart (R. T.), *Morley's Consort lessons of* 1599. — Cooper (M.), *The nineteenth century musical Renaissance in France* (1870-1895). — Hutchings (A.), *Modal harmony — Western and Indian.* — Dale (K.), *Domenico Scarlatti : his unique contribution to keyboard literature.* — Shera (F. H.), *The changing audience.* — Lewis (A.), *Matthew Locke : a dynamic figure in English music.*

BELGIQUE. — **Revue belge de musicologie.** Bruxelles. Réd. Prof. Suzanne Clercx, Prof. R. Lenaerts.

Vol. II (1948), nos 3-4 : Closson (E.), *Les notes marginales de Grétry dans l' « Essai sur la musique » de Laborde.* — Prrotta (N.), *« Dulcedo » e « subtilitas » nella practica polifonica franco-italiana al principio del'* 400. — Van den Borren (C.), *Les « Opera omnia » de Dufay.* — Kreps (Dom J.), *Aribon de Liège : une légende.* — Dart (R. T.), *L'Enseignement musical aujourd'hui à Cambridge.* — Bogaert (I.), *Un manuscrit inconnu de P. J. Van den Bosch, organiste de la cathédrale d'Anvers.* — Van den Linden (A.), *Les comptes de la ville d'Ypres de* 1267 *à* 1329.

Vol. III (1949). N° 1 : HOOREMAN (P.), *Saint-Martial de Limoges au temps de l'abbé Odolric* (1025-1040). *Essai sur une pièce oubliée du répertoire limousin.* — VAN DER LINDEN (A.), *Un grand livre de Charles Van den Borren : Geschiedenis van de muziek in de Nederlanden.* — CLERCX (S.), *Liste des musiques qui ont été livrées à Thomas Van der Horst, maître de chant de Sainte-Gudule à Bruxelles aux environs de* 1620. — VAN DER LINDEN (A.), *Un fragment d'inventaire musical du XVIIe siècle.* — VAN DER LINDEN (A.), *A propos de Guillaume Dufay.* — VAN DER LINDEN (A.), *Notes inédites sur Pierre Van Maldere et ses frères.* — VAN DER LINDEN (A.), *Travaux d'approche pour un glossaire musicologique.*

N° 2 : VAN DER LINDEN (A.), *Réflexions bibliographiques sur les « Mémoires » de Grétry.* — MULLER (H. J. M.), *Over de muziekopvatting van Jacob Wilhelm Lustig.* — VAN DER LINDEN (A.), *Les « Minervalia » de Jean Guyot.* — VAN DER LINDEN (A.), *Sur la date d'un ms. de Laurent Boutmy.* — VAN DER LINDEN (A.), *Un curieux avis d'Ernest Van Dijck.* — VAN DER LINDEN (A.), *Un signalement officiel d'Henri Hamal.* — VAN DER LINDEN (A.), *Connaissance du Nord au XVIIIe siècle.* — VAN DER LINDEN (A.), *Deux lettres d'Ernest Chausson.*

CANADA. — **Les Archives de folklore.** Montréal, vol. II (1947) : CARDIN (C.), *Bio-bibliographie de Marius Barbeau.*

ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE. — **The Musical Quarterly.** Paul Henry Lang, editor.

1949. Vol. XXXV. N° 1 : FORBES (E.), *The music of Randall Thompson.* — ALDRICH (P.), *Bach's technique of transcription and improvised ornamentation.* — BUKOFZER (M. F.), *The music of the Old Hall manuscript.* Part II. — NATHAN (H.), *Dixie.* — MARCELLO (B.), *Il Teatro alla moda.* Part II.

N° 2 : GEIRINGER (K.), *Haydn and the folksong of the British Isles.* — GLANVILLE-HICKS (P.), *Virgil Thomson.* — PINCHERLE (M.), *Virtuosity.* — STRUNK (O.), *The Music of the Old Hall manuscript. A postscript.* — MCPHEE (C.), *The five-tone gamelan music of Bali.*

N° 3 : SCHOFIELD (B.), *The adventures of an English minstrel and his varlet.* — BABBITT (M.), *The string quartets of Bartok.* — PAILLARD (B.) et HARASZTI (E.), *Franz Liszt and Richard Wagner in the Franco-German war of* 1870. — CLARKE (H. L.), *John Blow : a tercentenary survey.* — GHISI (F.), *Ballet entertainments in Pitti Palace, Florence,* 1608-1625.

— **Notes.** (Music library association). Washington. Ed. : Richard S. Hill. Second series. Vol. VI (1948-49) : N° 1 : SMITH (C. S.), *Otto Kinkeldey.* — BUSH (H. E.) et HAYKIN (J.), *Music subject headings.* — FOX (C. W.), *Modern counterpoint : a phenomenological approach.* — GOFF (F. R.), *Early music books in the Rare books division of the Library of Congress.* — REESE (G.), *Maldeghem and his Buried Treasure. A bibliographical study.* — DUNCAN (B.), *Falling leaves.* — WATERMAN (R. A.), LICHTENWANGER (W.), HERRMANN (V. H.), etc..., *Bibliography of Asiatic musics, 5th installment.*

N° 2 : *The ten best.* — RUBSAMEN (W. H.), *Music research in Italian libraries. An anecdotal account of obstacles and discoveries.* — EVANS (L. H.), *The United States book exchange, Inc.* — ZUCKERMAN (J.), *UNESCO book coupon scheme.* — EPPINK (G.) & FREDRICKS (J.), *Music magazines of Britain and the United States compiled by the Committee on Periodicals.* — MILLER (P. L.) et LEE (M.), *The new Victor Jewel box.* — WATERMAN (R. A.), LICHTENWANGER (W.), HERRMANN (V. H.), etc..., *Bibliography of Asiatic musics, 6th installment.*

N° 3 : CORRÊA DE AZEVEDO (L. H.), *Unesco's activities in the field of music.* — MOTT (M. M.), *A bibliography of song sheets : sports and recreations in American popular songs.* Part I. — WATERMAN (R. A.), LICHTENWANGER (W.), HERRMANN (V. H.), etc..., *Bibliography of Asiatic musics, 7th installment.* — ANGELL (R.), *Library education conference.* — CAMPBELL (F.), EPPINK (G.) & FREDRICKS (J.), *Music magazines of Britain and the United States. Addendum.*

HONGRIE. — **Miroir des lettres hongroises.** Budapest. N° 6 (printemps 1949) : *La musique hongroise.* — SZABOLCSI (B.), *Notes sur la musique hongroise.* — MIHÁLY (A.), *Béla Bártok.* — JÁRDÁNYI (P.), *Zoltán Kodály.* — MOLNÁR (A.), *Les Weiner.* — SÁRAI (T.), *Les compositeurs hongrois d'aujourd'hui.* — VARGYAS (L.), *Les recherches récentes du folklore hongrois.* — SZÉKELY (E.), *Les chœurs hongrois.* — SZENTMIHÁLYI (J.), *Le développement de l'opéra en Hongrie.* — SÁRAI (T.), *L'exécution musicale en Hongrie.* — KADOSA (P.), *Réflexions sur le concours Bartok.* — KÓLA (M.), *Concours international et festival Bartók.*

ITALIE. — **Musica disciplina.** Rome. Armen Carapetyan editor.

Vol. II (1948). N°s 3-4 : ELLINWOOD (L.), *Talli's tunes and Tudor psalmody.* — PIRROTTA (N.), *On the problem of « Sumer is icumen in ».* — TIBY (O.), *Sebastian Raval : a 16th century Spanish musician in Italy.* — LESURE (F.), *Claude Goudimel, étudiant, correcteur et éditeur parisien.* — VAN (G. de), *Inventory of manuscript Bologna, Liceo musicale, Q 15 (olim 37).*

MEXIQUE. — **Nuestra musica.** Mexico. 1948. N° 10 (avril) : SALAZAR (A.), *Limites y contenido del folklore.*

SUEDE. — **Ethnos.** Stockholm. Vol. XIII (1948). N°s 1-2 : EMSHEIMER (E.), *Eine sibirische Parallele zur lappischen Zauberbrommel ?* — N°s 3-4 : HORNBOSTEL (E. M.), *The music of the Fuegians.*

SUISSE. — **Bulletin de la Société neuchâteloise de géographie.**

Vol. LIV (1948), n° 1 : ESTREICHER (Z.), *La musique des Esquimaux-Caribous.*

— **Schweizerische Musikzeitung.** (Revue musicale suisse. Organe officiel de l'Association des musiciens suisses (AMS) et de la SUISA, Société suisse des auteurs et éditeurs). Zürich. Red. : Dr. Willi Schuh.

1948, n° 1 : RATZ (E.), *Zur Chronologie der Klaviersonaten Franz*

Schuberts. — Ansermet (E.), *L'expérience musicale et le monde d'aujourd'hui.* I. — Hindemith (P.), *Paul Hindemith über die « Probleme eines heutigen Komponisten ».*

N° 2 : Reich (W.), *Ernst Kreneks Arbeit in der Zwölftontechnik.* — Ansermet (E.), *L'expérience musicale et le monde d'aujourd'hui (fin).* — Schweizer (G.), *Neger-Folklore und Negro-Spirituals.*

N° 3 : Brenn (F.), *Von der Aufgabe der Musiktheorie.* I. — Abegg (W.), *Beethovens Neffe Karl.* — Schweizer (G.), *Raoul von Koczalski und Chopin.* — O. R., *Aus der Korrespondenz Bedřich Smetanas.*

N° 4 : Jaques-Dalcroze (E.), *Observations et réflexions d'un vieux musicien.* — Orel (A.), *Ein unbekanntes Szenar zu Hans Pfitzners « Palestrina ».* — Brenn (F.), *Von der Aufgabe der Musiktheorie (fin).* — Ansermet (E.), *La messe de Strawinsky.*

N° 5 : Programme officiel avec textes de la 50e fête des musiciens suisses à Fribourg les 14 et 15 mai 1949. Hartmann (H.), *Aperçu sur la musique à Fribourg au XXe siècle.* — Burkhard (W.), *Zu meiner Oper « Die schwarze Spinne ».* — Cherbuliez (A.-E.), *Systematisches und Geschichtliches zur Alphornmelodik.* — Reinhard (E.), *Louis Spohr in der Schweiz.* I.

N° 6 : Richard Strauss-Heft. Zum 85. Geburtstag. Hartmann (R.), *Regiestudien zu Richard Strauss' letzten Opern.* — Schuh (W.), *Ein vergessenes Goethe-Lied von Richard Strauss.* — Schuh (W.), *Zum Melodie-und Harmoniestil der Richard Strauss'schen Spätwerke.* — *Aus einem Brief Richard Strauss' über den « Rosenkavalier ».* — Reich (W.), *Richard Strauss als Musikschriftsteller.* — Schuh (W.), *Das schweizerische Tonkünstlerfest in Freiburg i. Ue.*

N° 7 : Handman (D.), *La psychologie dans la musique de Debussy.* — Fischer (K. von), *Eroica-Variationen op. 35 und Eroica-Finale.* — Strub (M.), *Der Weg zu einer Freundschaft mit Hans Pfitzner.* — Rutz (H.), *Carl Orff und die Musikbühne der Zeit.* — Schuh (W.), *Willy Burkhards Oper « Die schwarze Spinne ».*

Nos 8-9 : Refardt (E.), *Ein Musikbericht an Goethe (von P. C. Kayser).* — Orel (A.), *Ein Bruckner-Fund (Die Endfassung der IV. Sinfonie).* — Leibowitz (R.), *Besuch bei Arnold Schönberg.* — Deutsch (M.), *Le Concerto de chambre d'Alban Berg.* — Geering (A.), *Wilhelm Merian zum 60. Geburtstag.* — Ehinger (H.), *Der IV. Kongress der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft in Basel.*

U. R. S. S. — **Sovetskaja Muzyka.** Organ Komiteta po delam iskusstv pri Sovete Ministrov SSSR i Orgkomiteta Sojuza sovetskix kompozitorov SSSR *(Musique soviétique. Organe du Comité des arts près le Conseil des Ministres de l'U. R. S. S., et de l'Union des compositeurs soviétiques).*

1947, n° 5 : Smelee dvigat' vpered sovetskuju muzykal'nuju estetiku *(Il faut pousser plus avant l'esthétique musicale soviétique).* — Martynov (I.), Moskva-centr sovetskoj muzykal'noj kul'tury *(Moscou-centre de la culture musicale soviétique).* — Belza (I.), Kantata « Moskva » V. Šebalina (« *Moscou* », *cantate de V. Chebalin).* — Beliaev (V.), Simfoničeskoe tvoršestvo N. Pejko *(L'œuvre symphonique de N. Peiko).* — Martynov (I.), Nikolaj Budaškin i russkij narodnyj orkestr *(Nicolas*

Boudachkin et l'orchestre populaire russe). — Kouznetsov (K.), Iz muzykal'nogo prošlogo Moskvy, I *(Le passé musical de Moscou).* — Protopopov (Vl.), Nekotorye voprosy muzykal' nogo stilja S. I. Taneeva *(Quelques problèmes du style musical de S. I. Taneev).* — Kotler (N.), Russkaja polifonija i Taneev *(La polyphonie russe et Taneev).* — Pis'ma Edvarda Griga k Cajkovskomu *(Lettres d'Edvard Grieg à Tchaikovskii).* — Steinberg (A.), P'er Degejter, avtor muzyki « Internacionala » *(Pierre Degeyter, auteur de la musique de « l'Internationale »).* — Chaverdian (A.), Problemy sovetskoj muzykal'no-istoričeskoj nauki *(Problèmes de la musicologie soviétique).* — L'vov (M.), O nekotoryx problemax vokal'nogo vospitanija *(Certains problèmes de l'éducation vocale).* — Ginsbourg (L.), Daniil Šafran *(Daniel Chafran).* — Muzykal'naja zizn *(La vie musicale).* — Po Sovetskomu Sojuzu *(A travers l'Union soviétique).* — Notografija i bibliografija *(Bibliographie musicale).*

1948, nº 1 : Ob opere « Velikaja druzba ». V. Muradeli. Postanovlenie C. K. VKP (b) ot 10 fevralja 1948g. *(Au sujet de l'opéra de V. Mouradely, « La Grande amitié ». Décision du Comité central du Parti communiste du 10 février* 1948). — Zdanov (A. A.), Vstupitel'naja reč na Soveščanii dejatelej sovetskoj muzyki v C.K.VKP (b) ; Vystuplenie na Soveščanii dejatelej sovetskoj muzyki v C.K.VKP (b) *(Discours d'ouverture et intervention à la Réunion des musiciens soviétiques au Comité central du Parti communiste).* — Govorjat klassiki *(Les classiques parlent. Extraits des écrits de Glinka, Dargomyjskii, Serov, Moussorgskii, Tchaikovskii, etc...).* — Khrennikov (T.), Za tvorčestvo, dostojnoe sovetskogon aroda *(Pour une activité créatrice digne du peuple soviétique).* — Vystuplenija na sobranii kompositorov i muzykovedov g. Moskvy *(Compte-rendu de la Réunion des compositeurs et musicologues de Moscou).* — *A travers la presse.* — *Chronique.* — Notnye prilozenija : Tri lučšie pesni o Staline *(Suppléments musicaux : Les trois meilleures chansons sur Staline).*

1948, nº 2 : Vpered, k rascvetu sovetskoj muzykalnoj kul'tury (K itogam l-go Vsesojuznogo s'ezda kompositorov) *(En avant, vers l'épanouissement de la culture musicale soviétique. A propos des résultats du* 1er *Congrès pan-unioniste des compositeurs).* — Ikonnikov (A.), Za vysokoe idejnoe iskusstvo sovetskogo naroda (Novye laureaty Stalinskix premij) *(Pour un art hautement idéaliste du peuple soviétique. Les nouveaux lauréats des prix Staline).* — Asaf'ev (B.), Za novuju muzykal'nuju estetiku, za socialističeskij realism *(Pour une nouvelle esthétique musicale, pour un réalisme socialiste).* — Khrennikov (T.), Tridcat' let sovetskoj muzyki i zadači sovetskix kompositorov *(Trente ans de musique soviétique et les tâches des compositeurs soviétiques).* — Koval' (M.), Tvorčeskij put'. D. Šostakoviča *(La vie créatrice de Chostakovitch).* — Pervyj Vsesojuznyj s'ezd sovetskix kompositorov *(Le premier Congrès pan-unioniste des compositeurs soviétiques).* — Tichtchenko (A.), Muzyka v Sovetskoj Armii *(La musique dans l'armée soviétique).* — Jivtsov (A.), Gosudarstvennyj russkij narodnyj xor imeni Pjatnickogo *(Le Chœur populaire russe national de Piatnitskii).* — Vinogradov (V.), Istočnik tvorčeskogo vdoxnovenija *(Les sources de l'inspiration créatrice).* — Briousov (N.), D. S. Vasil'ev-Buglaj (K 40-letiju tvorčeskoj dejatel'nosti) *(D. S. Vasil'ev-Bouglai (*40 *ans d'activité artistique)).* — Taranouch-

TCHENKO (V.), V. A. Zolotarev (K 75-letiju so dnja rozdenija) *(V. A. Zolotarev (75e ann. de naissance))*. — ZOLOTAREV (V.), Vospominanija o Balakireve *(Souvenirs sur Balakirev)*. — IAROUSTOVSKII (B.), Zametki ob estetike russkoj klassičeskoi opery *(Notes sur l'esthétique de l'opéra classique russe)*. — RACHMANINOV (S. V.), Iz perepiski S. V. Raxmaninova *(Correspondance de Rachmaninov)*. — *La vie musicale*. — *Necrologes* : K. N. Igoumnov, N. K. Tchemberdji, V. E. Ferman. — *A travers la presse*. — *Chronique*. — *Bibliographie musicale*. — SCHNEERSON (G.), Amerikanskaja muzykal'naja inzenerija *(L'industrialisation de la musique américaine)*. — *Concours pour une chanson pour l'armée ; les deux chansons primées*.

1948, n° 3 : Zadaci zurnala « Sovetskaja muzyka » *(Les tâches de la revue « La Musique soviétique »)*. — SAKVA (K.), Advokaty formalizma *(Les avocats du formalisme)*. — ASAF'EV (B.), O russkoj pesennosti *(La mélodiosité russe)*. — KOVAL' (M.), Tvorčeskij put' D. Šostakoviča *(La vie créatrice de Chostakovitch)*, suite. — BERNANDT (G.), Ideja narodnosti v rabotax V. F. Odoevskogo *(La notion du peuple dans les travaux de V. F. Odoevskii)*. — KANN-NOVIKOVA (E.), K izučeniju narodnyx istokov tvorčestva M. I. Glinki *(A propos de sources populaires de l'œuvre de M. I. Glinka)*. — IAVORSKII (B.), Iz vospominanij o S. I. Taneeve *(Extraits de souvenirs sur S. I. Taneev)*. — LEVIK (S.), Pamjati M. A. Bixtera *(En souvenir de M. A. Bichter)*. — *Nécrologes* : M. A. Iudin, Iosas Grouodis. — *Chronique*. — *A travers la presse*. — *Bibliographie musicale*. — *A l'étranger*.

1948, n° 4 : Za buduščee sovetskoj muzyki *(Pour l'avenir de la musique soviétique)*. — KOVAL' (M.), Tvorčeskij put' D. Šostakoviča *(La vie créatrice de Chostakovitch)*, fin. — KHOUBOV (G.), Kak narod slagaet pesnju *(Comment le peuple compose une chanson)*. — IAMPOL'SKII (I.), Cetvertyj kvartet Gliera *(Le 4e quatuor de Glière)*. — APOSTOLOV (P.), O voenno-marševoj muzyke *(La musique militaire de marche)*. — VINOGRADOV (V.), GRIGOR'EV (A.), Za dal'nejšij pod'em nacional'nyx muzykal'nyx kultur *(Continuons à développer les cultures musicales nationales)*. — ECHPAI (Ia), Pervyj marijskij kompositor *(Le premier compositeur de Marija)* : I. S. Palantai. — LEBEDINSKII (L.), Iskusstvo « uzljau » u Baškir *(L'art de chanter à deux voix par une seule personne chez les Bachkirs)*. — RIMSKII-KORSAKOV (N. A.), Iz perepiski (K 40-letiju so dnja smerti) *(Extraits de correspondance. Pour le 40e anniversaire de sa mort)*. — KOPOSOVA-DERJANOVSKAIA (E. V.), Zamečatel'naja russkaja pevica (Iz vospominanij o N. I. Zabele-Vrubel') *(Une remarquable chanteuse russe (Souvenirs sur N. I. Zabella-Vroubel))*. — *Tribune libre*. — IGOUMNOV (K. N.), Moi ispolnitel'skie i pedagogičeskie principy *(Mes principes d'interprétation et de pédagogie)*. — ALSCHWANG (A.), Pamjati V. V. Puxal'skogo *(En souvenir de V. V. Pouchalskii)*. — *La vie musicale*. — *A travers la presse*. — *Chronique*. — *Bibliographie musicale*.

1948, n° 5 : Progressivnye muzykanty mira v bor'be za demokratičeskoe muzykal'noe iskusstvo *(Les musiciens progressistes du monde dans leur lutte pour un art musical démocratique)*. — Obraščenie 2-go Mezdunarodnogo s'ezda kompositorov i muzykal'nyx kritikov v Prage *(Appel du 2e Congrès international des compositeurs et des critiques musicaux à*

Prague). — Rezoljucia 2-go Mezdunarodnogo s'ezda kompositorov i muzykal'nyx kritikov v Prage *(Ordre du jour du même Congrès).* — Iaroustovskii (B.), Na Mezdunarodnom s'ezde kompositorov... v Prage *(Au Congrès international ... de Prague).* — Chaporin (Iu), Zagraničnye vstreči i vpečatlenija *(Rencontres et impressions étrangères).* — Khrennikov (T.), Sovetskie muzykanty v Cexoslovakii i Pol'še *(Les musiciens soviétiques en Tchécoslovaquie et en Pologne).* — Zakharov (V.), Zarubeznye zametki *(Notes de l'étranger).* — Asaf'ev (B.), O russkoj prirode i russkoj muzyke *(De la nature et de la musique russes).* — Livanova (T.), Aram Xačaturjan i ego kritiki *(Aram Khatchatourian et ses critiques).* — Koulakovskii (L.), O russkom narodnom mnogogolosii *(La polyphonie russe populaire).* — Milstein (Ia), Emil Gilel's. — Nemenova-Lunz (M.), A. N. Skrjabin-pedagog (Iz vospominanij učenicy) *(A. N. Skriabin pédagogue. Souvenirs d'une élève).* — *La vie musicale.* — *Chronique.* — *A travers la presse.* — *A l'étranger.* — *Bibliographie musicale.* — Kvartetnoe tvorčestvo A. A. Aljab'eva *(Les quatuors à cordes d'A. A. Aliabiev).*

1948, n° 6 : O vokal'noj i xorovoj kulture *(Au sujet de la culture vocale et chorale).* — Barsova (V.), Otkrytoe pis'mo sovetskim kompositoram *(Lettre ouverte aux compositeurs soviétiques).* — Vinogradov (V.), K voprosu ob organizacii Vsesojuznogo xorovogo obščestva *(De l'organisation d'une Société chorale pan-unioniste).* — Lokchin (D.), Tradicii ruskoj xorovoj kultury i naši zadači *(Les traditions de la culture chorale russe et nos buts).* — Asaf'ev (B.), Russkaja muzyka o detjax i dlja detej *(Musique russe pour enfants et parlant des enfants).* — Popov (S.), Zametki o formalizme v xorovom tvorčestve *(Du formalisme dans l'œuvre chorale).* — L'vov (M.), Sovetskaja vokal'naja kul'tura i problema opery *(La culture vocale soviétique et le problème de l'opéra).* — Malinin (A.), Pevci i pevicy nacional'nyx respublik *(Chanteurs et chanteuses des Républiques nationales).* — Gnesin (M.), O russkom simfonisme *(Du symphonisme russe),* I. — Nemenova-Lunz (M.), Moi vstreči s F. I. Šaljapinym *(Mes rencontres avec Chaliapin).* — Iagolin (B.), Gordost' russkoj opernoj sceny- I. V. Eršov *(La gloire du théâtre lyrique russe — I. V. Erchov).* — Ivanov (M.), Mixail Timofeevič Vysotskij (M. I. Vysotskii). — *Tribune libre.* — *La vie musicale.* — *A travers la presse.* — *Chronique.* — *Bibliographie musicale.*

1948, n° 7 : Stalinskaja zabota o vospitanii muzykal'nyx kadrov *(Staline s'occupe de l'éducation musicale en vue de former des cadres de musiciens).* — Svechnikov (A.), Na novom puti *(Sur des voies nouvelles).* — Grocheva (E.), Ser'eznyj razgovor o veselom zanre (Zametki ob operetke) *(Un entretien sérieux concernant un genre gai ; Notes sur l'opérette).* — Bernandt (G.), K probleme masterstva i remeslenničestva (O muzyke V. Šebalina) *(Le problème de la maîtrise et de l'artisanat ; au sujet de la musique de V. Chebalin).* — Khokhlovkina (A.), O programmnosti v muzyke *(De la musique à programme).* — Popov (V.), Bol'še vnimanija russkim narodnym orkestram *(Occupez-vous davantage des orchestres populaires russes).* — Kann-Novikova (E.), Sobiratel'nica narodnyx pesen-Evgenija Lineva *(Une collectionneuse de chansons populaires — Evguéniia Lineva).* — Listopadov (A. M.), Avtobiografičeskie

zametki *(Notes autobiographiques)*. — VINOGRADOV (V.), Iz kišinevskix vpečatlenij *(Impressions de Kichinev)*. — TCHEMODANOVA (E.), Iz prošlogo (O muzykal'noj rabote na prečistenskix rabočix kursax) *(Souvenirs d'un travail musical aux cours du soir pour ouvriers de la Pretchistenka)*. — OUSPENSKII (V.), V. D. Polenov i muzyka *(V. D. Polenov et la musique)*. — ČUI (César A.), Iz perepiski C. A. Kjui i M. S. Kerzinoj *(Correspondance de V. Cui avec M. S. Kerzina)*. — *A travers la presse.* — *Chronique.* — *A l'étranger.* — *Bibliographie musicale.*

1948, nº 8 : CHEKHONINA (I.), POPOV (I.), Junost' klassikov *(L'adolescence de nos classiques)*. — LEBEDINSKII (L.), Pesni sovetskoj molodezi epoxi grazdanskoj vojny *(Les chansons de la jeunesse soviétique à l'époque de la guerre civile)*. — APOSTOLOV (P.), O pesnjax V. Solov'eva-Sedogo *(Des chansons de V. Solov'ev-Sedoi)*. — BROUK (M.), Pervye komsomol'cy Moskovskoj konservatorii *(Les premiers membres des Jeunesses communistes au Conservatoire de Moscou)*. — GOLDSTEIN (M.), Muzykal'naja molodez Odessy *(La jeunesse musicale d'Odessa)*. — SATIN (Kh.), A. E. Varlamov (Materialy k biografii). K stoletiju so dnja smerti *(Documents pour une biographie. A l'occasion du 100ᵉ anniversaire de sa mort)*. — TYNIANOVA (E.), Na zare russkogo romansovogo tvorčestva *(A l'aube de la romance russe)*. — KRISTI (G.), K. S. Stanislavskij-muzykal'nyj dejatel' *(K. S. Stanislavskii musicien)*. — STANISLAVSKII (K. S.), Pis'ma K. S. Stanislavskogo i V. I. Nemiroviča-Dančenko k V. A. Teljakovskomu *(Lettres de Stanislavskii et Nemirovitch-Dantchenko à V. A. Teliakovskii)*. — LIVANOVA (T.), Diplomnye raboty studentov Moskovskoj konservatorii (K voprosu o vospitanii buduščix muzykovedov) *(Les diplômes des élèves du Conservatoire de Moscou. Au sujet de l'éducation des futurs musicologues)*. — KOUNIN (I.), Vystavka « Russkij opernyj teatr i F. I. Šaljapin » *(Exposition : « Le Théâtre lyrique russe et Chaliapin)*. — RIAOUZOV (S.), O rabote kompositora v nacional'nom opernom teatre (Po materialam poezdki v Burjat-Mongoliju) *(Le travail du compositeur dans les théâtres lyriques nationaux. Résultats d'un voyage en Bouriat-Mongolie)*. — *La vie musicale.* — *A travers la presse.* — *Chronique.* — SCHNEERSON (G.), Hans Eisler o krizise burzuaznoj muzyki *(H. Eisler parle de la crise de la musique bourgeoise)*. — SOKOLOV (M.), Pančo Vladigerov. — *Bibliographie musicale.* — *Suppléments musicalix :* D. CHOSTAKOVITCH, *Deux fragments du film « La Jeune garde »* ; RACHMANINOV (S.), *Lettre à K. S. Stanislavskii.*

1948, nº 9 : Ustav i struktura Sojuza sovetskix kompositorov *(Statuts et structure de l'Union des compositeurs soviétiques)*. — ALSCHWANG (A.), A. A. Zdanov i marksistsko-leninskaja muzykal'naja estetika *(Jdanov et l'esthétique musicale marxiste-léniniste)*. — DANILEVITCH (L.), O polozitel'nom obraze v sovetskom muzykal'nom tvorčestve *(D'un type positif dans l'œuvre musicale soviétique)*. — Spor o Mjaskovskom *(Dispute à propos de N. I. Miaskovskii)*. — BERLAND (E.), Tvorčestvo I. Dzerzinskogo *(L'œuvre de I. Dzerjinskii)*. — ROSSIKHINA (V.), Pis'ma radioslušatelej o muzyke *(Lettres des amateurs de la radio au sujet de la musique)*. — RABINOVICH (A.), Iz knigi o Betxovene *(Extraits d'un livre sur Beethoven)*. — ROLLAND (Romain), Besedy Betxovena *(Les conversations de Beethoven)*. — ZOLOTAREV (V.), Nikolaj Andreevič Rimskj-Korsakov v

pevčeskoj kapelle (Iz vospominanij učenika) *(Rimskii-Korsakov à la Chapelle Impériale. Souvenirs d'un élève).* — *La vie musicale.* — Iampolskii (I.), O sovetskoj grammofonnoj plastinke *(Le disque soviétique).* — Artem'eva (E.), Sokroviščnica muzykal'noj literatury *(Un dépôt précieux de musique : le Conservatoire de Moscou).* — *A travers la presse.* — *Chronique.* — *A l'étranger.* — *La presse étrangère.* — *Bibliographie musicale.* — *Supplément musical :* Mouradeli (V.), *Hymne à Moscou.*

1948, n° 10 : Za sovetskuju muzykal'nuju klassiku *(Pour les classiques de la musique soviétique).* — Keldych (Iu), O narodnosti russkoj klassičeskoj muzyki *(Des attaches populaires des classiques de la musique russe).* — Nest'ev (I.), V plenu u burzuaznogo modernizma. O tvorčestve Gavriila Popova *(Un prisonnier du modernisme bourgeois. L'œuvre de G. Popov).* — Schlifstein (S.), Opera o sovetskoj molodezi (« Molodaja gvardija » J. Mejtusa po romanu A. Fadeeva) *(Un opéra sur un sujet traitant de la jeunesse soviétique : « La Jeune garde » de Iu. Moitous d'après le roman de A. Fadeev).* — Taranouchtchenko (V.), Tvorčeskii put' M. I. Kraseva *(L'œuvre créatrice de M. I. Krasev).* — Levik (E.), Šaljapin (Stranica iz knigi « Glazami i usami pevca) *(Chaliapin. Extraits de : Par les yeux et les oreilles d'un chanteur).* — Steinpress (B.), Raspad garmonii v muzyke modernizma (Praktika i teorija) *(La désagrégation de l'harmonie dans la musique du modernisme. Pratique et théorie).* — Milstein (Ia), Svjatoslav Richter. — Polianovskii (G.), « Prodannaja nevesta » B. Smetany na moskovskoj scene *(« La fiancée vendue » de Smetana au théâtre de Moscou).* — *La vie musicale.* — *A travers la presse.* — *Chronique.* — *Necrologes :* Ouzeir Gadjibekov ; A. I. Orlov. — Kono (K.), Muzykal'naja zizn' v Albanii *(La vie musicale en Albanie).* — Barskij (S.), Russkaja opera v poslevoennoj Germanii, 1945-1948 *(L'opéra russe en Allemagne d'après guerre).* — *Bibliographie musicale.* — Tables pour l'année 1948.

SÉANCES DE LA SOCIÉTÉ

Assemblée Générale du Vendredi 14 Janvier 1949.

La séance est ouverte à 16 h. 30, Maison Gaveau, salle des Quatuors, sous la présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Présents : Mmes Maurice Amour, de Chambure, Holley-Wertheim, Landowski, Mayer-Mutin, Verdeil ; Mlles Cartier, Charbonnier, Druilhe, Garros, Girardon, Marcel-Dubois ; MM. d'Alençon, Borrel, Datte, Douël, Ferchault, Guy-Lambert, Lévy-Alvarès, Loth, Masson, Pincherle, Raugel, Verchaly, Vigué.

Excusés : Mmes Gastoué, Lebeau, Marix-Spire, Soulage, Janine Weill ; Mlles Babaïan, Briquet, Frécot, Launay ; MM. Favre, Frissard, Meyer, Perrody, Prod'homme, Siohan.

Le Procès-verbal de la précédente Assemblée Générale est lu et adopté.

La parole est donnée au Secrétaire Général, pour la lecture du rapport sur l'activité de la Société pendant l'année 1948.

En l'absence du Trésorier et du Trésorier-adjoint, la parole est donnée à Mlle Garros, secrétaire-adjointe, qui lit le rapport du Trésorier. Les comptes de l'exercice 1948 sont approuvés par l'Assemblée.

Le Président demande à nos collègues de ratifier la nomination comme membre du Conseil de M. Verchaly, en remplacement de M. Machabey, démissionnaire, et la réintégration de M. Perrody, ancien membre du Conseil et Trésorier-adjoint, qui avait dû quitter Paris pour raison de santé. Rétabli, il se déclare prêt à reprendre sa place, ce qui comble la vacance laissée par le décès de Mme Rokseth. — L'Assemblée Générale ratifie ces deux nominations.

Le Président demande à l'Assemblée de voter une augmentation de la cotisation, permise par les nouveaux Statuts, et rendue nécessaire par l'accroissement des frais d'impression de la *Revue*. La cotisation, votée par l'Assemblée, est fixée à 500 francs pour les membres résidant en France, et 750 francs pour les membres résidant à l'étranger.

Le Président prononce une brève allocution au cours de laquelle il salue la mémoire de nos collègues décédés pendant l'année, et exprime le vœu que notre Société, malgré les difficultés matérielles auxquelles elle est aux prises, comme toutes les associations de même caractère, continue son activité et accroisse son recrutement

L'Assemblée procède ensuite à l'élection de la fraction renouvelable

du Conseil d'Administration ; le vote a lieu au scrutin secret : Mlle Garros ; MM. Meyer, Pincherle, Raugel et Schaeffner sont réélus.

La séance est levée à 18 h. 10.

Séance du Jeudi 17 Février 1949.

La séance est ouverte à 16 h. 40, à l'Institut d'Art de l'Université de Paris, section d'Histoire de la Musique, sous la présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Présents : Mmes de Chambure, Hanson-Dyer, de Lacour, Mayer-Mutin, Van de Wiele ; Mlles d'Almendra, Babaïan, Druilhe, Garros, Launay, Violier, MM. d'Alençon, Borrel, Cellier, Cotte, Douël, Favre, Fedorov, Locard, Loth, Masson, Meyer, Perrody, Pincherle, Prod'homme, Raugel, Rollin, Verchaly, et des invités.

Excusés : Mme Lebeau ; Mlles Briquet, Samaran, Wallon ; MM. Chacaton, Guillou, de Saint-Foix, Schaeffner, Straram.

Le procès-verbal de la séance précédente est lu et adopté.

Les candidatures suivantes sont examinées et agréées : Mlle Sorel-Nitzberg, pianiste-virtuose, professeur d'Histoire de la Musique à l'Ecole Normale de Musique, présentée par MM. Masson et Pincherle.

M. Jean Boyer, Agrégé de l'Université, Docteur ès Lettres, professeur à la Faculté des Lettres de Toulouse, critique musical, présenté par MM. Masson et Prod'homme.

M. Dorel-Handman, pianiste-virtuose, présenté par MM. Lévy-Alvarès et Pincherle.

La parole est donnée à M. Cotte pour sa communication : *Compte-rendu de recherches sur la musique et les musiciens à l'Hôtel de Rambouillet.* — En orientant les recherches sur les œuvres qui ont pu être jouées ou chantées chez la marquise, (œuvres de circonstance, ayant trait à des événements ou personnages intéressant le « Rond »), on réunit, jointes à quelques réflexions sur la personnalité de certains habitués de l'Hôtel, un faisceau, sinon de preuves formelles, du moins de présomptions d'une activité musicale assez importante.

Ces œuvres étaient éditées, pour la plupart anonymement, par Ballard. Il a fallu les rechercher en partant des textes poétiques. Par les incipit littéraires, on a retrouvé les versions musicales. Elles ont pour auteurs : Bacilly, Le Camus, Cambefort, Pinel, Lambert, Antoine Boesset et Lully.

Il s'agit assez rarement d'œuvres polyphoniques à 4 ou 5 voix, et plus souvent d'airs pour soprano avec accompagnement de luth, ou de luth et basse vocale. M. Cotte fait entendre quelques enregistrements qu'il a fait faire de ces compositions.

Le Président remercie M. Cotte, et donne la parole à M. Alexandre Cellier, pour sa communication : *L'Ouverture et le Ballet-Pantomine d'Annette et Lubin.* Il est probable que ce ballet, dont le manuscrit est à la Bibliothèque de Versailles, était donné à la suite d'*Annette et Lubin*, comédie mêlée d'ariettes et de vaudevilles, de Blaise et Favart. Ce qui semble l'indiquer, c'est que deux figures de ballet sont empruntées, l'une à l'air : « C'est la fille à Simonette » et l'autre à l'ariette sur l'air de « La prisonnière abandonnée », qui se trouve probablement dans « *Il prigioniero superbo* » de Pergolèse,

dont c'est bien le style. Des recherches dans la pièce sur le même sujet, paroles de Marmontel, musique de Laborde, ainsi que dans celle de Martini, n'ont pas donné de résultat. D'autre part, il n'est pas possible d'identifier l'auteur ou les auteurs du ballet d'après le style.

Le manuscrit ne comporte que les parties séparées, tant de l'ouverture que des 34 figures du ballet, écrites sur des feuilles teintées en bleu, ce qui est l'indice de copies de la fin du XVIIIe siècle. Nulle indication ne permet d'en savoir l'auteur, ni la date d'exécution ; le seul nom d'un monsieur « Robillon, violon répétiteur », figure sur une partie de premier violon.

On peut supposer que ce divertissement chorégraphique était celui qui fut donné par Laval, père et fils, à Fontainebleau, le 27 octobre 1762, quoique le caractère de l'ouvrage soit d'une époque un peu postérieure. On pourrait aussi attribuer l'Ouverture et le ballet à Gossec. Le motif du début de l'Ouverture, que M. Cellier exécute au piano, offre une singulière analogie avec celui d'une *Ouverture en si bémol* de Mozart. Le reste du morceau déconcerte par un style tour à tour français, puis mozartien et même... rossinien. Les figures du ballet, très courtes, d'un genre pastoral et alerte, offrent les mêmes caractéristiques.

Des recherches ultérieures permettront peut-être, en retrouvant l'auteur inconnu, d'éclaircir ce petit problème musicologique.

Après un échange de vues, la séance est levée à 18 h. 30.

Séance du Vendredi 25 Mars 1949.

La séance est ouverte à 16 h. 30, Maison Gaveau, salle des Quatuors, sous la présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Présents : Mmes de Lacour, Lebeau, Sempé ; Mlles d'Almendra, Druilhe, Garros, Launay, Viollier ; MM. d'Alençon, Borrel, Coester, Cotte, Dorel-Handman, Guy-Lambert, Haraszti, Lesure, Perrody, Pincherle, Prod'homme, Raugel, Verchaly.

Excusés : Mme Verdeil, Mlle Babaïan, Girardon ; MM. Gergely, Loth, Masson.

Le procès-verbal de la séance précédente est lu et adopté.

La candidature suivante est proposée et admise : Mlle Evelyn Reuter, Licenciée ès Lettres, diplômée d'Etudes supérieures, présentée par MM. Dufourcq et Raugel.

La parole est donnée à Mlle Renée Viollier pour sa communication : *Mouret directeur artistique du Concert des Tuileries*. Appelé à cette fonction en 1728, à la suite de la démission de Philidor, Mouret y déploya une grande activité jusqu'à la fin de 1734. Au cours de ces six années, il fit entendre nombre d'œuvres nouvelles de ses contemporains et de lui-même. Citons la première audition de la cantate de Rameau, le *Berger fidèle*, exécutée en novembre 1728.

Pour le *Concert Spirituel*, Mouret composa ses *Dix petits motets à une et deux voix*, avec symphonie, qui furent très goûtés du public et figurèrent au répertoire longtemps après sa mort. Pour le *Concert Français*, Mouret compose ses *Cantates* et ses *Cantatilles Françaises*, ainsi que deux *Suites de Symphonies*, dont la seconde lui fut commandée à l'occasion des fêtes

données en 1728 pour la naissance du Dauphin, et la réception de Louis XV par la Ville de Paris. Les *Concerts de Chambre*, et de nombreux *Divertissements* de Mouret sont aussi exécutés au Concert. Les années 1728, 1729 et 1730 marquent l'apogée de sa carrière.

Mouret engage au Concert des Tuileries de nombreux instrumentistes et chanteurs italiens dont la virtuosité soulève l'enthousiasme du public. Il fait appel aussi aux musiciens français les plus marquants (Leclair, Blavet, etc) et aux chanteurs de l'Académie Royale de Musique.

Cette communication a été illustrée par deux œuvres importantes de Mouret, réalisées par Mlle Viollier. La Cantatille Française *Le Racomodement* (1734) pour soprano, violon et basse continue fut exécutée par Mmes Ellen Benoît, professeur au Conservatoire de Genève, Marcelle de Lacour, Marie-France Gaudu et Madeleine de Campoenia-Felgères.

Le Motet *Cantemus Domino*, pour soprano et basse, avec symphonie, est le neuvième et le plus caractéristique de la série des 10 motets. Il fut chanté par Mme Nadine Sautereau et Marcel Bavoillot, accompagnés par un petit groupe instrumental sous la direction de Maurice Bagot.

Le Président et nos collègues remercient Mlle Viollier et les artistes qui ont donné à notre Société ces premières auditions d'œuvres d'un grand intérêt.

La séance est levée à 18 h. 30.

Séance du Mercredi 25 Mai 1949.

La séance est ouverte à 16 h. 30, à l'Institut d'Art de l'Université de Paris, section d'Histoire de la Musique, sous la présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Présents : MM. Borrel, Douël, Masson, Pincherle, Prod'homme, Raugel, de Saint-Foix, Schaeffner, membres du Conseil. Les noms des membres de la Société présents à la séance n'ont pas été relevés.

Excusés : Mme Gastoué ; Mlle Garros ; MM. d'Alençon, Favre, Couraud, Gergely, Verchaly.

Les candidatures suivantes sont proposées et admises :

M. Gérard Fecteau, critique musical canadien, présenté par MM. Borrel et Pincherle.

M. François Julien Brun, chef de musique de la Garde Républicaine, présenté par MM. Datte et Douël.

Mlle Monique Rollin, présentée par Mme de Chambure et M. Pincherle.

Mlle France Vernillat, présentée par Mlle Soulage et M. Raugel.

La parole est donnée à Mlle Denise Launay pour sa communication : *Remarques sur le style dramatique dans les motets polyphoniques au temps de Louis XIII, et plus spécialement dans l'œuvre de Bouzignac* (*d'après deux manuscrits*). Cette étude s'appuie sur un article de M. Quittard paru en 1904 (dans les *Sammelbände der I. M. G.*) consacré à Bouzignac, et complété par une publication de motets et de chansons attribués à cet auteur par M. Quittard.

Ces pièces sont extraites du manuscrit 168 de la Bibliothèque de Tours. Dans ce recueil et dans le manuscrit de la Bibliothèque Nationale coté

anciennement Vm1 1171, se trouvent 7 œuvres qu'accompagne le nom de Bouzignac.

L'étude de ces œuvres ne permet pas, du moins avec certitude, d'attribuer à Bouzignac un certain nombre d'œuvres anonymes contenues dans le manuscrit de la Bibliothèque Nationale, ni, comme le pensait M. Quittard, l'ensemble du manuscrit de Tours.

Un rapprochement entre certains motets de Bouzignac et quelques œuvres polyphoniques religieuses composées entre 1625 et 1652 fait apparaître la constance du style dramatique d'influence italienne, avec prépondérance de la forme dialoguée, dans la musique religieuse de la France méridionale de ce temps.

Deux motets de Bouzignac, un motet de Gaillard, un de Moulinié, et un motet anonyme d'origine tourangelle, ont été exécutés sous la direction de M. Félix Raugel.

Cette importante communication a provoqué un échange de vues très animé, au cours duquel on a émis le vœu que des recherches soient faites sur les écoles locales du midi de la France, la cour du duc de Montmorency, les relations avec les Italiens, etc., toutes causes qui ont pu influer sur les carrières d'artistes comme Bouzignac, Moulinié (le maître de Lambert), et d'autres.

La séance est levée à 18 h. 20.

Séance du Vendredi 24 Juin 1949.

La séance est ouverte à 16 h. 30, à l'Institut d'Art de l'Université de Paris, section d'Histoire de la Musique, sous la présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Présents : Mmes Gastoué, Marie-Spire, Verdeil ; Mlles d'Almendra, Corbin, Druilhe, Garros, Launay, Marcel-Dubois, Soulage, Vernillat ; MM. d'Alençon, Aubanel, Bonneville, Bruyr, Chailley, Coester, Cotte, Dorel-Handman, Douël, Favre, Locard, Loth, Masson, Perrody, Pincherle, Prod'homme, Verchaly.

Excusés : Mmes Arger, Lebeau ; Mlles Girardon, Pierront, MM. Neuberth, Raugel.

La parole est donnée à M. Jacques Chailley pour sa communication : *Les notations musicales nouvelles.* Les « notations simplifiées » n'ont jamais cessé d'aiguillonner l'intérêt des chercheurs. Mais il est regrettable que ceux-ci négligent parfois de se documenter sur les propositions déjà faites, et en viennent ainsi à présenter comme inventions, voire à faire breveter à leur nom des procédés déjà découverts avant eux. (Tel est par exemple le cas de M. Obouhow).

Un grand nombre de ces « inventions » éphémères sont analysées dans le 2e volume du *Handbuch der Notationskunde* de Johannes Wolf. D'autres y ont été omises ou sont postérieures à cet ouvrage.

M. Chailley donne un exposé critique des principaux systèmes « parallèles », examine du point de vue théorique, pratique et historique les usages en cours auxquels s'attaquent les candidats réformateurs, et conclut que la plupart d'entre eux apportent une idée juste, parfois déformée par l'esprit

de système ou l'oubli des contingences pratiques ; tout est loin d'être parfait dans l'écriture usuelle, mais aucun système ne contient à lui seul la panacée universelle : il y aurait à prendre tel point dans un système, tel autre dans un autre.

Cette communication est suivie d'une discussion serrée, au cours de laquelle nos collègues examinent et discutent les avantages des différents systèmes exposés par M. Chailley. Tous conviennent qu'il y aurait lieu de simplifier la lecture de la partition d'orchestre, et notamment la notation anormale des instruments transpositeurs.

La séance est levée à 18 h. 20.

COMPTES DE L'ANNÉE 1948

a) Compte de la Société.

1° *Recettes.*		*Dépenses.*	
Disponibilités au 1-1-48	106.166 70	Frais Impression Bulletins	171.420
Cotisations encaissées.	37.219	Frais Secrétariat	11.475 90
Ventes Fischbacher	5.500		
Déficit au 31-12-48	34.010 20		
	182.895 90		182.895 90

b) Compte des Publications.

2° *Disponibilités au* 1-1-48	25.586 70	Frais Impressions Paillart	122.960
Disponibilités pour Paiement	93.500	Disponibilités au 31-12-48	6.746 70
Ventes Fischbacher	10.620		
	129.706 70		129.706 70

c) Situation d'Ensemble au 31 décembre 1948.

3° *Débiteurs.*		*Créditeurs.*	
Chèques Postaux	8.137	Imprimerie Paillart	67.670
Librairie Fischbacher.	16.120	Sté Française de Publications	6.746 70
C. N. E. P.	11.537		
Rentes	4.000		
Espèces	612 50		
Déficit : Sté Française Musicologie	34.010 20		
	74.416 70		74.416 70

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART. — 1950.

données en 1728 pour la naissance du Dauphin, et la réception de Louis XV par la Ville de Paris. Les *Concerts de Chambre*, et de nombreux *Divertissements* de Mouret sont aussi exécutés au Concert. Les années 1728, 1729 et 1730 marquent l'apogée de sa carrière.

Mouret engage au Concert des Tuileries de nombreux instrumentistes et chanteurs italiens dont la virtuosité soulève l'enthousiasme du public. Il fait appel aussi aux musiciens français les plus marquants (Leclair, Blavet, etc) et aux chanteurs de l'Académie Royale de Musique.

Cette communication a été illustrée par deux œuvres importantes de Mouret, réalisées par Mlle Viollier. La Cantatille Française *Le Racomodement* (1734) pour soprano, violon et basse continue fut exécutée par Mmes Ellen Benoît, professeur au Conservatoire de Genève, Marcelle de Lacour, Marie-France Gaudu et Madeleine de Campoenia-Felgères.

Le Motet *Cantemus Domino*, pour soprano et basse, avec symphonie, est le neuvième et le plus caractéristique de la série des 10 motets. Il fut chanté par Mme Nadine Sautereau et Marcel Bavoillot, accompagnés par un petit groupe instrumental sous la direction de Maurice Bagot.

Le Président et nos collègues remercient Mlle Viollier et les artistes qui ont donné à notre Société ces premières auditions d'œuvres d'un grand intérêt.

La séance est levée à 18 h. 30.

Séance du Mercredi 25 Mai 1949.

La séance est ouverte à 16 h. 30, à l'Institut d'Art de l'Université de Paris, section d'Histoire de la Musique, sous la présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Présents : MM. Borrel, Douël, Masson, Pincherle, Prod'homme, Raugel, de Saint-Foix, Schaeffner, membres du Conseil. Les noms des membres de la Société présents à la séance n'ont pas été relevés.

Excusés : Mme Gastoué ; Mlle Garros ; MM. d'Alençon, Favre, Couraud, Gergely, Verchaly.

Les candidatures suivantes sont proposées et admises :

M. Gérard Fecteau, critique musical canadien, présenté par MM. Borrel et Pincherle.

M. François Julien Brun, chef de musique de la Garde Républicaine, présenté par MM. Datte et Douël.

Mlle Monique Rollin, présentée par Mme de Chambure et M. Pincherle.

Mlle France Vernillat, présentée par Mlle Soulage et M. Raugel.

La parole est donnée à Mlle Denise Launay pour sa communication : *Remarques sur le style dramatique dans les motets polyphoniques au temps de Louis XIII, et plus spécialement dans l'œuvre de Bouzignac* (*d'après deux manuscrits*). Cette étude s'appuie sur un article de M. Quittard paru en 1904 (dans les *Sammelbände der I. M. G.*) consacré à Bouzignac, et complété par une publication de motets et de chansons attribués à cet auteur par M. Quittard.

Ces pièces sont extraites du manuscrit 168 de la Bibliothèque de Tours. Dans ce recueil et dans le manuscrit de la Bibliothèque Nationale coté

anciennement Vm1 1171, se trouvent 7 œuvres qu'accompagne le nom de Bouzignac.

L'étude de ces œuvres ne permet pas, du moins avec certitude, d'attribuer à Bouzignac un certain nombre d'œuvres anonymes contenues dans le manuscrit de la Bibliothèque Nationale, ni, comme le pensait M. Quittard, l'ensemble du manuscrit de Tours.

Un rapprochement entre certains motets de Bouzignac et quelques œuvres polyphoniques religieuses composées entre 1625 et 1652 fait apparaître la constance du style dramatique d'influence italienne, avec prépondérance de la forme dialoguée, dans la musique religieuse de la France méridionale de ce temps.

Deux motets de Bouzignac, un motet de Gaillard, un de Moulinié, et un motet anonyme d'origine tourangelle, ont été exécutés sous la direction de M. Félix Raugel.

Cette importante communication a provoqué un échange de vues très animé, au cours duquel on a émis le vœu que des recherches soient faites sur les écoles locales du midi de la France, la cour du duc de Montmorency, les relations avec les Italiens, etc., toutes causes qui ont pu influer sur les carrières d'artistes comme Bouzignac, Moulinié (le maître de Lambert), et d'autres.

La séance est levée à 18 h. 20.

Séance du Vendredi 24 Juin 1949.

La séance est ouverte à 16 h. 30, à l'Institut d'Art de l'Université de Paris, section d'Histoire de la Musique, sous la présidence de M. Marc Pincherle, Président de la Société.

Présents : Mmes Gastoué, Marie-Spire, Verdeil ; Mlles d'Almendra, Corbin, Druilhe, Garros, Launay, Marcel-Dubois, Soulage, Vernillat ; MM. d'Alençon, Aubanel, Bonneville, Bruyr, Chailley, Coester, Cotte, Dorel-Handman, Douël, Favre, Locard, Loth, Masson, Perrody, Pincherle, Prod'homme, Verchaly.

Excusés : Mmes Arger, Lebeau ; Mlles Girardon, Pierront, MM. Neuberth, Raugel.

La parole est donnée à M. Jacques Chailley pour sa communication : *Les notations musicales nouvelles.* Les « notations simplifiées » n'ont jamais cessé d'aiguillonner l'intérêt des chercheurs. Mais il est regrettable que ceux-ci négligent parfois de se documenter sur les propositions déjà faites, et en viennent ainsi à présenter comme inventions, voire à faire breveter à leur nom des procédés déjà découverts avant eux. (Tel est par exemple le cas de M. Obouhow).

Un grand nombre de ces « inventions » éphémères sont analysées dans le 2e volume du *Handbuch der Notationskunde* de Johannes Wolf. D'autres y ont été omises ou sont postérieures à cet ouvrage.

M. Chailley donne un exposé critique des principaux systèmes « parallèles », examine du point de vue théorique, pratique et historique les usages en cours auxquels s'attaquent les candidats réformateurs, et conclut que la plupart d'entre eux apportent une idée juste, parfois déformée par l'esprit

de système ou l'oubli des contingences pratiques ; tout est loin d'être parfait dans l'écriture usuelle, mais aucun système ne contient à lui seul la panacée universelle : il y aurait à prendre tel point dans un système, tel autre dans un autre.

Cette communication est suivie d'une discussion serrée, au cours de laquelle nos collègues examinent et discutent les avantages des différents systèmes exposés par M. Chailley. Tous conviennent qu'il y aurait lieu de simplifier la lecture de la partition d'orchestre, et notamment la notation anormale des instruments transpositeurs.

La séance est levée à 18 h. 20.

COMPTES DE L'ANNÉE 1948

a) Compte de la Société.

1° *Recettes.*		*Dépenses.*	
Disponibilités au 1-1-48	106.166 70	Frais Impression Bulletins	171.420
Cotisations encaissées.	37.219	Frais Secrétariat	11.475 90
Ventes Fischbacher	5.500		
Déficit au 31-12-48	34.010 20		
	182.895 90		182.895 90

b) Compte des Publications.

2° *Disponibilités au* 1-1-48	25.586 70	Frais Impressions Paillart	122.960
Disponibilités pour Paiement	93.500	Disponibilités au 31-12-48	6.746 70
Ventes Fischbacher	10.620		
	129.706 70		129.706 70

c) Situation d'Ensemble au 31 décembre 1948.

3° *Débiteurs.*		*Créditeurs.*	
Chèques Postaux	8.137	Imprimerie Paillart	67.670
Librairie Fischbacher.	16.120	Sté Française de Publications	6.746 70
C. N. E. P.	11.537		
Rentes	4.000		
Espèces	612 50		
Déficit : Sté Française Musicologie	34.010 20		
	74.416 70		74.416 70

ABBEVILLE. — IMPRIMERIE F. PAILLART. — 1950.

12/3 C. Musée [illegible] 24 Vol. [illegible] 15

